افتتاحية العــدد

هيئــــــة التحريـــــــــر

هُنا والآن...

تُؤكِّد «الثقافة المغربية»، من خلال ملفاتها، وما تقترحه من موضوعات وأفكار وأبواب تُغَطِّي حقول الثقافة والمعرفة بمختلف مشاربها، أنها مجلة الزَّمَن الراهن، ومجلة تُساير ما يجري من أسئلة وقضايا، بل إنها تدفع إلى التفكير في ما لم يُفَكَّر فيه بعد، أو ما نتناساه، فيما هو جوهر قلقنا، وانشغالاتنا الثقافية والفكرية والفنية.

منذ عودة المجلة، بعد توقُّف دام سنوات، ونحن نسعى لوضعها في سياق الزمن الثقافي الراهن، وهذا كان رهاننا الذي يبدو أننا كَسِبْناهُ، من خلال ردود الفعل الإيجابية من المثقفين والباحثين والقُرَّاء والإعلاميين، والمهتمين بالشأن الثقافي، عموماً، من جمعيات ومؤسسات جامعية، ومعاهد الدراسات والبحوث، ممن أقبلوا على المجلة، وحَيَّوْا ما ذهبت إليه من تَحْيين لأفكارها، ومن تجديد لتصوُّرها وطريقة إخراجها، وما احْتَوَتْه في العَدَدَيْن السابقين من موضوعات وأسئلة، لا يمكن التفكير في واقعنا الثقافي، وما يجري فيه من متغيِّرات، دون الذَّهاب إليها، أو التفكير فيها. فالثقافة تتجدَّد، وتتنوَّع، ويجري فيها الاختلاف والاخْتِلاق، حين تُعيد النَّظر في تصوُّراتها، وفي مفهوماتها، وفي طبيعة القضايا والأفكار التي تطرحها، وما يمتلكه المثقفون والفنانون والنقاد والمفكرون، من جرأة في اقتحام الأراضي التي كانت إلى وقت قريب غير مُفَكَّر فيها، أو لا تَرِدُ في أذهاننا، لانشغالنا بغيرها مما كُنَّا تجاوزْناه، لكن التكرار والاستعادة، بل والاسْتِكَانَةَ لما هو قائم وموجود، جعلنا نبقى رهينة هذه الأفكار، التي باتَتْ كالغمامة على أَعْيُننا، تَحْجُبُ عَنَّا الرؤية، وتجعل الأفق يبدو بَعيداً، في ما هو قريب منا، كان يحتاج، فقط، أن نمسح ما اعْتَرَى المِرْآة من ضباب، كي نرى أنَّ وُجوهنا لَيْسَتْ حَلِيقَةً بما يكفي.

من سؤال الحداثة والتحديث، إلى سؤال التسامُح، إلى المسرح بين الفرجة والتَّجْريب، المسافة الممكنة، أو الخَيْط الجامع بالأحرى، هو راهن وضعنا الثقافي، ما الذي جرى أو يجري في زمننا من تحوُّلات، وفي أي مستوى، أو وفق أي تصور، هل ثمة مغايرة واختلاف، بل وتباين، أم أنَّنا ما نزال نسير في نفس الطريق بنفس النِّعال. ثم هل نحن فعلاً في زمن الحداثة، بكل ما تحتمله من مظاهر وأشكال وتعبيرات وأسئلة، أم أننا نعيش فقط، على ما يأتينا من «الآخر»، أي نكتفي بالتحديث، بالأخذ، فيما فكْرُنا هو نفسه لم يتغيّر، وهذا حَتْماً يَنْعَكس على معنى التَّسَامُح، في ماضينا وحاضرنا، وكيف نعيش ونتجاور، هل ثمة اختلافات وتنوُّعات بيننا، كيف نُديرُها، وكيف نخلق منها فضاء للتعايش، ولِصَوْن حق غيرنا في الرأي وفي التعبير. المسرح، كفضاء للفرجة والفن والمعرفة، وأيضاً لـ «تطهير» النفوس والأرواح، هو أحد رهانات الحداثة، ونعني هنا، المسرح المغربي، الذي هو اليوم يخوض التجريب في أفق جديد مُغاير، يُعِيد تسمية

الفُرْجَة. وتحميلها بالمعنى الثقافي الجماليّ، الفُرْجَة التي، بقدر ما هي تَرْفِيه، فهي تربية وتثقيف، وتأهيل الإنسان ليكون في إطار الزمن الذي يعيش فيه، بكل حواسِّه، بجسده، وفكره، بما يعتريه من رغبة في قول المُحال، الذي هو، في جوهره، حالٌ اكْتَفَى بأن يتوارى في أكثر من شكل، وفي أكثر من مظهر، وفي أكثر من صورة. من هنا يأتي التجريب، وتأتي الفُرْجَة، كلاهما يسعى لجعل المسرح سؤالاً مفتوحاً على كل جراحاتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية.، وإلا لماذ الإغريق اخْتارُوا النظر إلى الواقع بعين المسرح، حين ألبسوه ثوب الشِّعْر. ثمة جوهر واحد تتقاسمه الثقافات والفنون، هو هذا التَّصَادِي الذي يُفْضِي في نهاية المطاف إلى جعل الإنسان يكون هو المعنى الحقيقي للوجود، لأنَّ الإنسان، هو من يبتكر، ومن يخلق الأفكار ويبتدعها، وهو من يَدْرُس ويُخَطِّط، وهو من يحفظ العُمْران، وهو من يبني الحضارات والثقافات، وهو من يبتكر الجمال، أو يكشف عنه، في الأغوار السحيقة في وجودنا اليومي، في ما لا نراه، رغم وجوده معنا، مثل الشمس والماء والهواء.

«الثقافة المغربية»، ليست مجلة فقط، بل هي أفق للسؤال، للتفكير، للحوار، للنقاش، ولتوليد السؤال تلو السؤال، بل هي صورة لِما يجري في واقعنا الثقافي من تحوُّلات، بل هي تُسَاهِم في خلق هذه التَّحوُّلات، وفي أن تكون نافذة على ما يجري عندنا، هنا والآن، فيما الآتي، كامن في هذا الـ «هنا والآن»، يكفي أن نفتح النَّافِذَة، لنرى كيف الشمس تُزِيحُ الظلمة، وتُتِيح الضوء بكل ما فيه من جمال وإشراق وفرح وابْتِهاج.



أسامة الزكاري

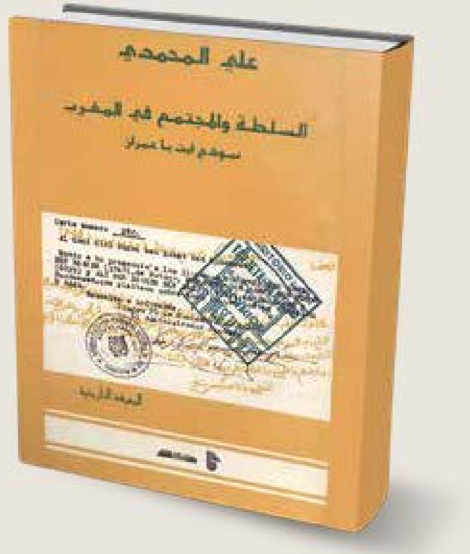
الفرد والجماعة في مغرب ما قبل الاستعمار

سياقات تبلور قيم الفردانية

حظيت دراسة تحولات ماضي الأنساق المعيشية والنظم الرمزية للمجتمع المغربي باهتمام لافت للانتباه من طرف السوسيولوجيا الكولونيالية ومؤرخي تيارات الاستكشاف العلمي التي سعت إلى التمهيد لعمل القوات الاستعمارية الأوربية الغازية عند مطلع القرن 20. ويمكن القول إن حصيلة ما راكمته الإنجازات "العلمية" لرواد الاستكشاف العلمي قد حققت تراكما نوعيا متميزا، من خلال عمل العديد من المؤسسات المختصة التي استقرت قبيل / أو بعد فرض نظام الحماية الاستعماري على المغرب، مثلما هو الحال مع تجربة " البعثة العلمية الفرنسية بالمغرب " التي استقرت بمدينة طنجة، أو مع تجربة " الشُّعْبَة السوسيولوجية للشُّؤون الأهلية " التي استقرت بمدينة سلا أو مع تجربة " الشعبة التاريخية " التي استقرت بمدينة الرباط، وكذا من خلال العديد من الأعمال التي طوَّرَها رواد السوسيولوجيا الكولونيالية الذين اشتغلوا فوق الأرض المغربية، مثلما هو الحال مع جورج سالمون وإدوارد ميشو بلير وألفريد لوشاتليه وهنري دي كاستري وروبير مونطاني وإدمون دوتي وهنري طيراس...

لقد استطاع هذا التراكم إثارة الانتباه للكثير من القضايا التي ظلت على هامش الاهتمامات المركزية لمؤرخي المغرب التقليدي. فبغض النظر عن البُعد الوظيفي، والأُفق النُّزُوعِيّ الذي كان من وراء جُلّ مُحَرِّكَاتِ البحث الكولونيالي، باعتباره سقفاً معرفياً كان ضروريا لتمهيد البلاد أمام مشاريع الغَزْوِ والهيمنة الفرنسية عليها، فقد استطاعت السوسيولوجيا الكولونيالية إعادة طرح الأسئلة المُغَيَّبَة عن اهتمامات المؤرخ المغربي التقليدي، وبدأت في الالتفات إلى جزئيات الحياة اليومية للمجتمع في كل مستوياتها، وفي تشعب مجالاتها[1]. ومعلوم أن هذه الجزئيات قد ظلت - في الغالب الأعم - خارج اهتمام تصانيف





المتون والمُدَوَّنات الكلاسيكية العربية الإسلامية، بحكم انتظامها داخل نسق الحياة الاعتيادية للفرد والجماعة، والتي لم تكن تثير الاهتمام بالتَّدوين أو بالتوثيق، وبالنظر لثوابت الكتابة التاريخية الوطنية التقليدية التي جعلت من المركز جوهر اهتمامها ومحور الفعل والعطاء والمبادرة داخل الدولة والمجتمع، في حين أضحى الهامش مجرد توابع لتأثيث الفضاء العام ولِتَصْريف الامتداد الطبيعي لسلطات المركز، ولهيمنته على مُخْتَلَف مجالات الحياة، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً.

وعلى رأس القضايا الكبرى التي اسْتَأْثَرَتْ باهتمام السوسيولوجيا الكولونيالية، تلك المرتبطة بعلاقات سلطات المخزن المركزي بالتنظيمات البشرية المنتشرة عبر الجهات والمناطق، والمُخْتَزَلَة في البنيات القَبَلِيَّة المعروفة. ويمكن القول إن الحديث عن علاقات المخزن المركزي بالتنظيمات القبلية بالأقاصي، قد شَكَّلَت محور اهتمام متواصل ومُتَجَدِّد، وضعت أُسُسَهُ الإِسْطوغْرافيا الكولونيالية لعقود النصف الأول من القرن 20، وطَوَّرَتْهُ "المدرسة التاريخية الوطنية" خلال مرحلة ما بعد رحيل الاستعمار.

وسواء بالنسبة للاتجاه "الاستعماري" أو بالنسبة للاتجاه "الوطني"، ظل المجال يثير الكثير من الإشكالات المركزية في فهم أنساق تَكَوُّنِ تَنظيمة الدولة والمجتمع خلال مرحلة ما قبل دخول الاستعمار. ويلخص الأستاذ عبد الله العروي هذا البعد بشكل عميق عندما يقول : "علاقة الجهاز المخزني بالتنظيمات المحلية: هذه إحدى المشكلات العويصة في تاريخ المغرب، خاصة في الفترة الأخيرة منه. طُرِحَت القضية أولا في الحقل الديبلوماسي لمعرفة مدى نفوذ المخزن وبالتالي حدود الدولة الفعلية، وطرحت ثانيا أيام الحماية الفرنسية لمعرفة عمق تعلق السكان بالشريعة، وطرحت ثالثا بعد الاستقلال لمعرفة ملامح "الديمقراطية الفطرية المغربية" إن صح هذا التعبير المُسْتَحْدَث. فطفحت بها المؤلفات على شَتَّى أنواعها وتناقضت فيها الآراء والتأويلات ليس فقط بين ممثلي الدول الأوربية وموظفي المخزن، ولا بين أنصار الاستعمار وأقطاب الوطنية، بل بين الباحثين الأجانب أنفسهم..."[2].

لقد ظل هذا الموضوع يُشَكِّلُ حَجَر الأساس في كل جهود تحديد العلاقات المفترضة بين ثنائيات مُسْتَرْسَلَة من النُّظُم الارتكازية في فهم مجمل تحولات التراكمات الرمزية والاجتماعية التي تحدد الخطوط الكبرى لهوية الدولة المغربية، من قبيل ثنائية المركز والهامش، وبلاد المخزن وبلاد السيبة، والعرب والبربر، والشرع والعُرف، والسَّهْل والجبل، ودار الإسلام ودار الحرب، والكفر والإيمان.. وأساساً الفرد والجماعة. وعلى أساس مجمل هذه الثنائيات التي أَضْفَتْ عليها الكتابات الكولونيالية طابعا تَنافُرِياً، في حين أَضْفَتْ عليها الكتابات المغربية التقليدية طابعاً اختزاليا تَنْميطِياً، اخْتَزَلَ الكُلَّ في الواحد المُمَرْكَزِ والمتعدد[3]، أصبح الحديث عن مُحَدِّداتِ النُّزوعَات

> **يمكن القول إن الحديث عن علاقات المخزن المركزي بالتنظيمات القبلية بالأقاصي، قد شَكّلت محور اهتمام متواصل ومُتجدِّد، وضعت أُسُسَهُ الإسطوغْرافيا الكولونيالية لعقود النصف الأول من القرن 20، وطوَّرَتْهُ "المدرسة التاريخية الوطنية" خلال مرحلة ما بعد رحيل الاستعمار**

أضحى الحديث عن موقع القبيلة، ككيان اجتماعي لاحِم، يَكْتَسِي قيمة مركزية في فَهْمِ آليات الانزياح نحو التَّعَاضُد بمفهومه المَصْلَحِيّ من جهة، أو نحو التَّبَاعُد الانْشِطارِيّ، حسب ما حَدَّدَتْهُ نظرية الانْقِسَامِيَّة بتطبيقاتها التَّشْخِيصِيَّة الخاصة بالحالة المغربية من جهة ثانية

الفردانية التي أضحى يُفْرِزُها المجتمع في سياق صدمة الاحتكاك بـ "الآخر" الأوربي الغازي، تفرض انفتاحا نقديا على مجمل البنى الاجتماعية التقليدية التي تحكمت في رسم الإبدالات القائمة/ أو المفترضة للتَّمَثُّلات الجماعية لمغاربة نهاية القرن 19 وبداية القرن 20، في علاقتهم بذواتهم أولا، ثم بالمُكَوِّن الجهوي/ القبلي ثانيا، وبالمكون الوطني/ المخزني ثالثا، وأخيرا بالمكون الأوربي/ الغازي رابعاً. وعلى أساس ذلك، أضحى الحديث عن موقع القبيلة، ككيان اجتماعي لاحِم، يَكْتَسِي قيمة مركزية في فَهْمِ آليات الانزياح نحو التَّعَاضُد بمفهومه المَصْلَحِيّ من جهة، أو نحو التَّبَاعُد الانْشطارِيّ، حسب ما حَدَّدَتْهُ نظرية الانْقِسَامِيَّة بتطبيقاتها التَّشْخِيصِيَّة الخاصة بالحالة المغربية من جهة ثانية.

القبيلة.. الواحد المُتَعدِّد

يكتسي الحديث عن دلالات مصطلح القبيلة بمغرب ما قبل الاستعمار بإشكالات كبرى، يمكن أن تؤدي إلى الكثير من الانزياحات المنهجية والأحكام التَّنْمِيطِيَّة المُتوارَثة عن رصيد الإسطوغرافيات العربية الإسلامية التقليدية والأوربية المجددة[4]. ولعل من العناصر الدالة في هذه الانزياحات تلك المرتبطة بالتَّحديد الهُلامِيّ لمصطلح "القبيلة"، كما اسْتَعْمَلَتْه الكتابات الأوربية التي قاربت بنية التركيبة البشرية وأنساق التطور البعيد المدى بالمفهوم البْرُودِيليّ، نسبة إلى فرنان بروديل رائد مدرسة الحوليات، للمجتمعات البشرية ولنُظُمِها المعيشية المختلفة ولموروثاتها الحضارية المُمَيّزة. وعلى أساس هذه الانزياحات، أضحت بعض الكتابات تنحو نحو إغراق دلالة لفظة " القبيلة " بالمغرب في بحر من العموميات التي تتساوى فيها القبيلة بالمغرب مع مثيلاتها في جهات أخرى من العالم، حيث وَجَدْنا تَنْمِيطاً عامّاً في الأحكام على قاعدة تَغْيِيب الخصوصيات التاريخية والذهنية والجغرافية، فأصبحت القبيلة في المغرب تكتسي صُوراً مُسْتَنْسَخَةً عن سواها من التجارب البشرية. لذلك لم يكن غريبا أن يتحدث الأوربيون عن القبيلة بالمغرب، من دون أن يَجِدُوا أي فرق بينها وبين القبائل الجرمانية – مثلا – أو الهندية أو الإفريقية... وبطبيعة الحال، فإن مثل هذه التصنيفات تجعل من المستحيل الوصول إلى فهم دقيق لعناصر التَّمَيُّز على مستوى التراث الحضاري الجَمْعِيّ، وعلى مستوى عطاء النُّخَب في مختلف مناحي تدبيرها لنظمها المعيشية ولعطائها الذهني المتداخل.

داخل هذا المسار، تَتَوارَى دراسة الجزئيات الدقيقة خلف جهود توجيه العمل والبحث في قضايا الانتماء المشترك، حسب ما ركَّزَت عليه أعمال السوسيولوجيا الوضعية للفترة المعاصرة. في هذا الإطار يقدم الأستاذ عبد الله العروي نقداً دقيقاً لهذه الاستيهامات ولتبعاتها المنهجية غير القادرة على إيجاد الأجوبة الضرورية لتحولات قِيَم "الفرد" و"الفردانية". يقول العروي: "كان علم الاجتماع دائما وَصْفياً وإصلاحياً في آن واحد. في جانبه الوضعي يُضَخِّم من ثقل المجتمع وقوة القانون الجماعي فيظهر بالتالي انخداع الفرد بحرية وجدانية مبنية على الجهل، لكنه

أضحت بعض الكتابات تنحو نحو إغراق دلالة لفظة « القبيلة » بالمغرب في بحر من العموميات التي تتساوى فيها القبيلة بالمغرب مع مثيلاتها في جهات أخرى

إن الذات الفردية تَنْصَهِرُ - كُلِّياً - في إطار مواقف عامة، للتَّآخي أو لِلتَّنافُر حسب تَغَيُّر الظروف، من أجل تقاسم السُّلَط، وتحديد اختصاصات الهامش في علاقته بالمركز وبأشكال تدبير شؤونه اليومية

في جانبه الإصلاحي يهدف إلى اكتشاف طرق تؤدي إلى مصالحة القانون الجماعي مع القانون الوجداني لكي يزداد تماسك المجتمع وتتقوّى شخصية الفرد"[5]. ويضيف مُوَضِّحاً امتدادَ هذا التَّوجُّه على المجال العربي المعاصر قائلا: "لقد خضعت البلاد العربية مدة طويلة، بسبب الاحتلال الاستعماري، لعلم الاجتماع الوضعي الذي أهمل شخصية الفرد وركز على الجماعات، أي على التقاليد التي تتحكم في الوجدان من الخارج وكأنها قدر لا يدفع. وبالأسف التام وللأسباب تستحق الفحص، مازال هذا الاتجاه هو الغالب في كثير من المؤسسات التعليمية العربية... لعل الحكام العرب أنفسهم يُحَبِّذُونَ الاتجاه المذكور لكونه يُرَسِّخُ أركانَ الاستقرار الاجتماعي. صحيح أننا نجد في المكتبة العربية بحوثاً وصفية قَيِّمَةً حول العشائر والأسرة والمجتمع الريفي والطرق الصُّوفية، صحيح أن هذه البحوث تعطينا



عبد الله العروي

فكرة عن ثقل التقاليد وعن شفافية نفسانية الفرد، إلا أن نتائجها لا يمكن أن تُقْبَل على ظاهرها بما أن المنهج المُتَّبَع موروث بكيفية عمياء عن الاستطلاعات الاستعمارية التي لم تكن أبدا بريئة..."[6].

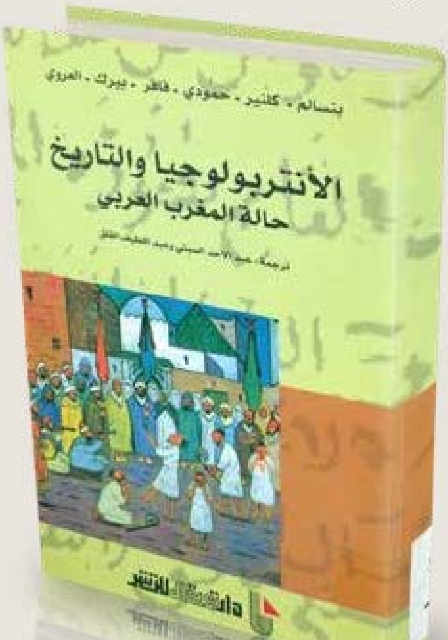
عموما، أصبحت علاقة الفرد بمحيطه المحلي والإقليمي والجهوي والوطني تذوب داخل علاقات أَوْسَع للقبيلة مع مختلف الأطراف التي تتفاعل معها، مثل المخزن المركزي، ومؤسسة الزوايا، وطبقة العلماء، ونخب الحياة الاقتصادية،... بمعنى، أن الذات الفردية تَنْصَهِرُ - كُلِّياً - في إطار مواقف عامة، للتَّآخي أو لِلتَّنافُر حسب تَغَيُّر الظروف، من أجل تقاسم السُّلَط، وتحديد اختصاصات الهامش في علاقته بالمركز وبأشكال تدبير شؤونه اليومية. وقد ساهم التوزيع المَجَاليُّ المُتَجانِس في ترسيخ هذا الوضع، حيث أصبحت كل قبيلة تَنْحُو نحو اكْتِسابِ وظائف وأدوار يُحَدِّدُها الموقع الجغرافي وأهميته الاستراتيجية، اقتصادياً وعسكرياً، بشكل يصبح - معه - العمل الجماعي والتطلعات المُشْتَرَكَة، والتَّمَثُّلات الجماعية للعلاقات المُفْتَرَضَة مع الدولة المركزية، أساس كل المواقف المُشْتَرَكَة، التي كان التعبير عنها يَتِمُّ بأشكال متعددة. وبذلك، تحولت القبائل إلى عنصر ضامن للاستقرار بالجهات وبالأقاصي، بل وتطوَّر طموحُها إلى بلورة مشروع سياسي لإعادة بناء الدولة المغربية على أُسُس قبلية، حسب ما تعكسه نظرية ابن خلدون الشهيرة حول "العصبية والدولة"، والأمثلة متعددة من تاريخ المغرب الوسيط، لعل أبرزها - على الإطلاق - تجربة قبائل صنهاجة ودورها في ميلاد الدولة المرابطية، أو تجربة قبائل مصمودة ودورها في ميلاد الدولة الموحدية، أو تجربة قبائل زناتة ودورها في ميلاد الدولة المرينية. هي إذن تعبيرات جماعية عن انتماء عِرْقيٍّ بِنُزوعات سياسية واضحة، كانت تُحْسِنُ استغلال الظروف لفرض مشروع بديل يعبر عن الانتماء الجماعي الذي تَنْصَهِرُ فيه الذوات الفردية بشكل مطلق، سَمَح بالانتقال

من نموذج الانتماء الفردي للقبيلة، إلى الانتماء الجماعي للأمة.

فَرْدَانِيّة الفرد أم فردانية القبيلة

يقوم التفسير الخلدوني، وكذا تخريجات جُلّ مَنْ أَخَذَ عنه[7]، على أساس ربط أهمّ تطورات الدولة المغربية الوسيطية بمؤسسة القبيلة، باعتبارها إطارا مركزيا للتفكير وللمُبادَرة والفعل. وإذا كان ابن خلدون قد ربط - في تفسيره لشروط قيام الدول - بين ضرورة وجود تَكَتُّل قَبَلِيّ مُهَيْمِن و"دعوة حق" مُؤَطِّرَة للمشروع السياسي، فإن مبدأ "التَّمَيُّز" والنزوع نحو "التَّفَرُّد" ظل أمراً مُخْتَزَلاً في سلطة " الإجماع " التي تُحَقِّقُها القبيلة أو الكونفدرالية القبلية، كما هو الحال مع تجارب الدول المرابطية والموحدية والمرينية التي ميزت عهود العصور الوسطى، وتمارس - عبرها - سلطتها المادية والرمزية داخل محيطها. فالفردانية، كمرجعية في التفكير وفي الفعل وفي المبادرة، لا تَتَحَقَّق إلا عبر " الأنا الجماعية " .. هي مصدر السلطة عبر مؤسساتها التدبيرية (أيت الأربعين، أيت الخمسين، ...)، وعبر ارتباطاتها بالمرجعيات الروحية المحلية (زوايا، شيوخ التصوف، ...)، ثم عبر إبداعات نخبها العالمة التي كانت تَضْطَلِعُ - في الغالب - بدور الوساطة بين التنظيمات التدبيرية المحلية، وبين سلطات المخزن المركزي، حسب ما عَكَسَتْهُ تطوُّرات أوضاع مغرب العصور الحديثة الممتدة ما بين القرنين 15 و19 الميلاديين. ورغم أن رواد نظرية الانقسامية، وعلى رأسهم إرنست كيلنر، قد حاولوا التركيز على حالات التَّشَظِّي المُسْتَمِرّ التي تطبع علاقات مُكَوِّنات القاعدة السكانية للقبيلة الواحدة، فإنهم انتبهوا إلى أن ضرورات التَّوَحُّد والالْتِحام والانْصِهار سرعان ما كانت تفرض "منطقها"، تحت تأثير ضرورات المصلحة المشتركة ضد الأعداء الخارجيين في تعدد صفاتهم ومواقعهم (أفخاذ من نفس القبيلة، تحالفات قبلية كبرى، مخزن مركزي، عدو أجنبي، ...). ومن هنا تَبَلْوَرَت القاعدة الشهيرة التي اشْتَغَلَتْ عليها أطروحات نظرية الانقسامية واتَّخَذَتْها قاعدة لخُلاصاتها التشريحية المرتبطة بتطور بُنَى القبيلة المغربية : " أنا ضد ابن عمي، وأنا وابن عمي ضد جاري، وأنا وابن عمي وجاري ضد باقي منافسينا داخل القبيلة، ونحن داخل نفس القبيلة ضد القبيلة المجاورة، ونحن والقبيلة المجاورة ضد المخزن المركزي...". إنها "فردانية قبلية " تتيح إمكانية رصد عناصر التَّمَيُّز على مستوى "الواحد المتعدد"، باعتباره كتلة متلاحمة، مصالحها مشتركة، ومصيرها واحد، وسقف تطلعاتها موحد.

وعلى الرغم من كل الانتقادات المنهجية والاستقرائية التي يمكن تسجيلها على خلاصات اجتهادات رواد نظرية الانقسامية[8]، فالمؤكد أن هذه النظرية قد قدَّمت الكثير من أدوات الدراسة التفكيكية والتشريحية التي طوَّرت مفاهيم مُهَيْكَلَة في الدراسة وفي التحليل، مثلما هو الحال مع مفهوم "التضامن الآلي" أو مع مفهوم "التضامن العضوي"، وهي المفاهيم التي استطاع دُورْكَايْم أن يَرْصُدَ من خلالها شكل الانتقال من التضامن الذي يُؤَسِّسُه التَّشابُه بين العناصر المُكَوِّنَة للمجتمع (التضامن الآلي)، إلى تضامن كان يفرضه الاختلاف والتكامل المرتبطين بضرورات تقسيم العمل الملازم للنمو الديمغرافي (التضامن العضوي). وعلى هامش بروز قِيَم "التَّعاضُد" أو "التَّضامُن" في أبعادهما الفطرية، برز مفهوم هيكلي لتفسير علاقة القبيلة الواحدة بالسلطة الحاكمة المُتَمَثِّلَة في المخزن المركزي، يتعلق الأمر بمفهوم "السِّيبَة" الذي شَغَل قطاعات واسعة من المؤرخين والسوسيولوجيين الكولونياليين لعقود القرن الماضي[9].



على هامش بروز قِيَم "التَّعاضُد" أو "التَّضامُن" في أبعادهما الفطرية، برز مفهوم هيكلي لتفسير علاقة القبيلة الواحدة بالسلطة الحاكمة المُتَمَثِّلَة في المخزن المركزي، يتعلق الأمر بمفهوم "السِّيبَة"

وباختصار شديد، يمكن القول إن الكتابات الأجنبية قد أضْفَتْ طابَعاً اخْتزالياً تَنْميطيا على مفهوم "السِّيبَة"، عندما رَبَطَتْهُ بحالة الانقسام الداخلي المُزْمن التي كانت تُمَيِّزُ واقعَ البلاد، بفعل النُّزوعَات المُسْتَمِرَّة للقبيلة لـ "التَّخَلُّص" من سلطة المخزن المركزي الذي ظلَّ يسعى إلى "فرض" هيمنته التسلطية بوسائل العُنْف والإكراه. وإذا كانت ظاهرة السيبة قد أصبحت – في حالات كثيرة – تعبيراً عن النُّزوعات الفَرْدَانِيَّة التي اخْتَرَقَت المجتمع المغربي في سياقِ تدافُع مكوناته الإثنية والحضارية المتعددة، فالمُؤَكّد أن الأمر لم يكن يَكْتَسي تلك الصورة الفوضوية العارمة التي تداولتها الإسطوغرافيات الكولونيالية على نطاق واسع حول واقع "غبار القبائل". ويعود ذلك إلى أن الكثير من الأوربيين لم يستطيعوا استيعاب طبيعة العلاقة التي ظلت تجمع المخزن المركزي بقبائل الجهات والأقاصي، ولا تفسير منطلقات هذه العلاقة ولا فهم خلفياتها. ففي إطار مُحَدِّدات التوازن بين السلطات المركزية والسلطات الجهوية، ترسَّخَت قاعدة واضحة في التَّعامُل بين الطَّرَفَيْن، أساسُها ارتباط القبيلة بالتَّبَعِيَّة للمخزن المركزي على مستوى ثلاث قضايا رئيسية، إقامة الصلاة باسم السلطان، والالتزام بدفع الضرائب له، ثم التَّجَنُّد للجهاد تحت رايته كلما تعرضت البلاد لمخاطر داخلية أو خارجية. وباستثناء ذلك، فقد ظلت كل قضايا تسيير الشؤون الداخلية للقبيلة "شورى" بين أعضائها، تمارسه عبر أعرافها ومؤسساتها التقليدية المحلية المميزة. لذلك، بدا أن هذه التنظيمات التقليدية جعلت القبيلة تكتسي لنفسها الكثير من الخصوصيات التي انفردت بها داخل محيطيها الجهوي والوطني، ولعل هذا ما جعل الأستاذ عبد الله العروي يطرح سؤاله التفكيكي الدقيق عند مقاربة إشكالية وضع القبيلة بالمغرب، عندما قال: "هل القبيلة في المغرب مفهوم محلي أم مفهوم مخزني ؟"[10].

وبموازاة ذلك، تبلورت نزوعات ذاتية نحو تطويع فضاءات المجال الجغرافي لحاجيات الفرد في دعم "خصوصياته"، وقد ظهرت عدة تعبيرات دالة في هذا الباب، أكتفي بالإشارة إلى وظيفة السَّكَن المتفرق ووظائفه التي تختزل – سوسيولوجيا – حاجة الفرد إلى الانزواء بعيدا عن "الآخر" لإقرار تدبير ذاتي يسمح بابتكار أشكال متعددة للتميز وللتفرد، اقتصادياً واجتماعيا وروحياً... بعيدة، في أحيان كثيرة، عن آليات الوساطة التي تفرضها الجماعة، مثل الزاوية والمخزن المحلي وشيوخ التصوف...[11].

صدمة الاستعمار وتشَظِّي قِيَم التَّساكُن الجَمْعِيّ

شَكَّل دخول الاستعمار إلى بلادنا، بل، ومنذ بداية التمهيد له، انطلاقاً من منتصف القرن 19، عاملا أساسياً في تأجيج التناقضات الداخلية للمجتمع، ثم في تفكيك عُرَى الترابط التقليدية التي ميزت علاقة الفرد بِوَسَطِه خلال العهود الماضية. وقد اتَّخَذَ الأمر مظاهر شتَّى خلقت واقعاً جديداً، مُتنافراً، ومصدرا للمشاكل الهيكلية المُزْمِنَة التي طوَّقَت الدولة المغربية قُبَيْلَ الدخول المباشر للاستعماريين الفرنسي والإسباني للبلاد سنة 1912. أكتفي – في هذا السياق – بالاستشهاد على سبيل المثال لا الحصر بقضية الحماية القنصلية التي حَمَلَتْها معاهدة 1856 مع إنجلترا،

ترسَّخَت قاعدة واضحة في التَّعامُل بين الطَّرَفَيْن، أساسُها ارتباط القبيلة بالتَّبَعِيَّة للمخزن المركزي على مستوى ثلاث قضايا رئيسية، إقامة الصلاة باسم السلطان، والالتزام بدفع الضرائب له، ثم التَّجَنُّد للجهاد تحت رايته كلما تعرضت البلاد لمخاطر داخلية أو خارجية

ومعاهدة 1863 مع فرنسا، وزكّاها مؤتمر مدريد سنة 1880. فهذا النّظام الاستعماري استهدف سَلْخَ "رعايا" مغاربة عن سلطة المخزن والدولة المغربية، وتحويلهم إلى "مخالطين" تابعين لسلطة الدولة الأجنبية الحامية لهم، مع إعفائهم من أداء الضرائب للدولة المغربية ومن الخضوع لسلطة القاضي الشرعي المغربي، وجعلهم تابعين مباشرة لسلطة القُنْصُل الأجنبي للدولة الحامية لهم. لقد عملت سياسة الحماية القنصلية على تفكيك عُرَى الانتماء المُشْتَرَك للجماعة الواحدة، إذ لأول مرة وجد المغاربة أنفسهم أمام واقع الانتماء المُزْدَوِج الذي ساهم في "تحرير" البعض منهم من صرامة سلطة الخضوع والإخضاع المُمَرْكَزَيْن، الأمر الذي ازداد بروزاً مع الدُّخول الفِعْليّ للاستعمار وبداية تآكل ثوابت الانتماء القبلي بظهور المُدن الصناعية الكبرى، وتسرب أنماط الإنتاج الرأسمالية[12] وإصدار القوانين المدنية المنظمة للحياة اليومية للفرد والجماعة وبروز تنظيمات التأطير البديلة داخل الحزب والجمعية والنقابة والصحافة...

ومع كل التَّغيُّرات التي حَمَلَها هذا الواقع الجديد، فقد ظلّت بقايا السلوك الجمعي مُهَيْمِنَةً على أداء الناس وعلى مبادرات النُّخَب بشكل أَوْجَدَ لنفسه تعبيرات دالة وعميقة. فعندما نشأ حزب «كتلة العمل الوطني» سنة 1934، باعتباره أول حزب سياسي بالمغرب، استعمل مُؤَسِّسُوه صيغة "الطائفة" للتعبير عن تنظيمهم الجديد، ولم يَجِدُوا أي حَرَجٍ في استلهام النموذج التنظيمي والتأطيري للزوايا في الكثير من المستويات، بل لم تتخلّص هياكل الحزب وتنظيماته من تبعات علاقة "الشيخ بالمريد" كما أبرزتها الدراسة الرائدة للباحث عبد الله حمودي[13]، وهي العلاقة التي امتدت تأثيراتها بشكل عميق لتتحول إلى قاعدة مرجعية لرصد علاقة النخب بالفئات المُسْتَهْدَفَة بمجالات التأطير المدني (الحزبي، النقابي، الجمعوي،...) إلى يومنا هذا. إنها يُوتُوبِيَات وسُلَط رمزية، لا شك أن التفكير في جذورها التاريخية سيقدم الأجوبة الضرورية للمرتكزات النظرية لمجمل التعبيرات الفردانية التي أضحت تُمَيِّزُ سلوك المواطن المغربي وتطبع حدود "الجرأة" لديه في الفعل وفي المبادرة، وقبل ذلك في التَّمَرُّد على طابوهات الماضي، وعلى "سلطة الأموات" التي لازالت تُرْخِي بظلالها على الكثير من أنساقنا المعيشية ونُظُمِنا الذهنية المعاصرة.



الهوامش:

1. Daniel Rivet, Exotisme et « pénétration scientifique » : L'effort de découverte du Maroc par les français au début du 20° siècle, in, Connaissances du Maghreb : Sciences sociales et colonisation, col, Paris. 1984, p. 95.
2. عبد الله العروي، تقديم كتاب "السلطة والمجتمع في المغرب - نموذج أيت باعمران"، لعلال المحمدي، ط. 1، 1989، ص. 5.
3. لإبراز تناقضات هذه الخطابات، نحيل على : محمد المنصور، الكتابة التاريخية بالمغرب خلال ثلاثين سنة (1956 - 1986) : ملاحظات عامة، ضمن كتاب، البحث في تاريخ المغرب - حصيلة وتقويم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط. 1، 1989.
4. جاك بيرك، في مدلول "القبيلة" بشمال إفريقيا، ضمن كتاب : الأنتروبولوجيا والتاريخ - حالة المغرب العربي، جماعي، ترجمة عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، ط. 1، 1988، ص. 113.
5. عبد الله العروي، مفهوم الحرية، ط. 3، 1984، ص. 97.
6. نفسه، ص. 98.
7. بالنسبة لأهم القراءات النقدية الموجهة لرواد "المدرسة الخلدونية" أو ما يعرف ب "الخلدونيين الجدد"، نحيل على: عبد الله العروي، مجمل تاريخ المغرب، ج. 2، ط. 1، 1994، ص.228,
8. نحيل خاصة على دراسة ليليا بنسالم، التحليل الانقسامي لمجتمعات المغرب الكبير: حصيلة وتقييم، ضمن كتاب: الأنتروبولوجيا والتاريخ، م. س، ص. 11.
9. Abdellah Laroui, Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830 - 1912), Centre Culturel Arabe, Casablanca. 1993, p. 126.
10. العروي، تقديم كتاب "السلطة والمجتمع في المغرب"، م. س، ص. 6.
11. لضبط طبيعة التطور التاريخي لوظائف هذه المؤسسات، نحيل على:

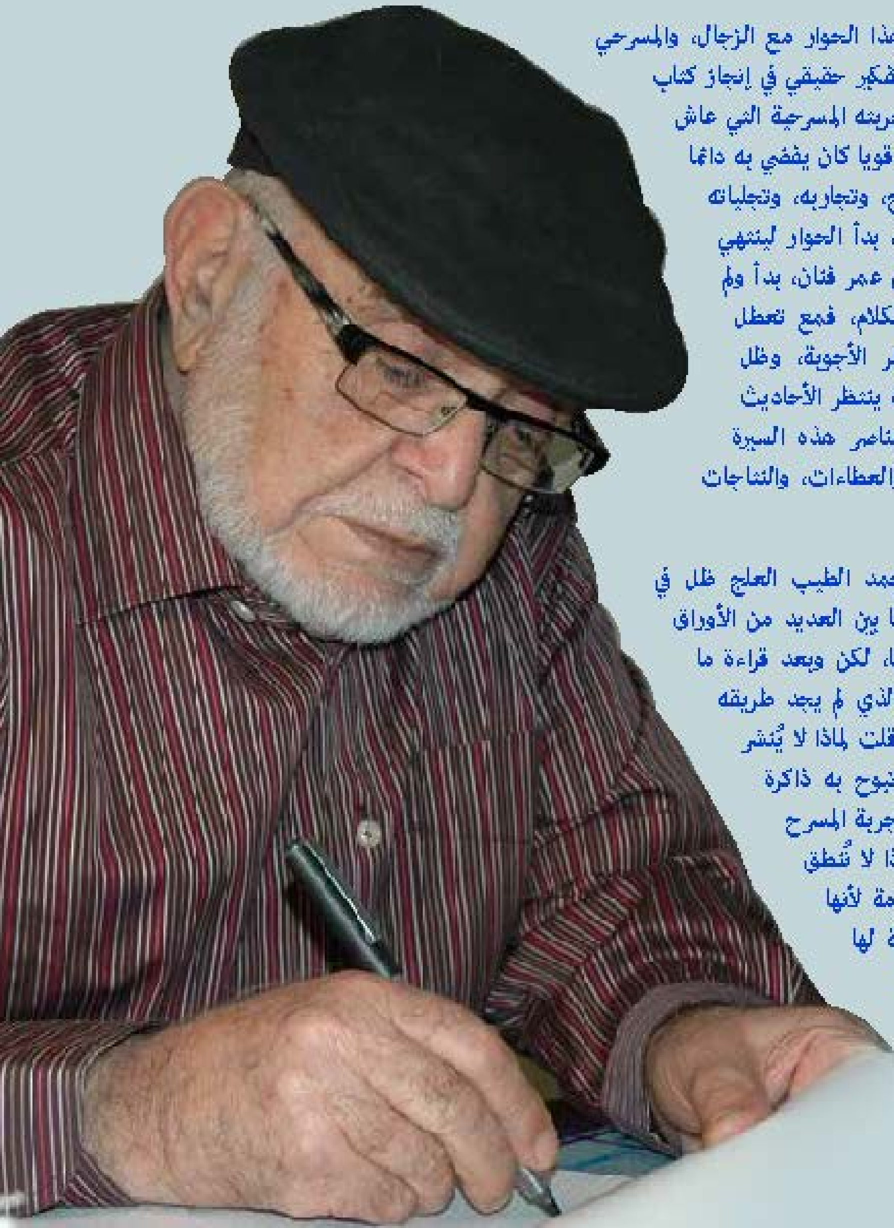
    Laroui (A), Les origines …, op. cit.
12. Abdellatif Bencherifa, Transfert culturel urbain, comportement individuel des agriculteurs et problèmes de développement agricole : Eléments d'une problématique, Actes du colloque : L'évolution des rapports villes - campagnes au Maghreb, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines - Rabat, 1° éd. 1988, p. 41 .
13. عبد الله حمودي، الشيخ والمريد: النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، ترجمة عبد المجيد الجحفة، ط. 1، 2000.

حـــــوار

أحمد الطيب العلج و البوح بسيرته المسرحية من ذكريات الذاكرة



حاوره: عبد الرحمن بن زيدان



قبل وفاته بسنوات كان هذا الحوار مع الزجال، والمسرحي أحمد الطيب العلج بداية تفكير حقيقي في إنجاز كتاب يؤرخ لصفحات من عمر تجربته المسرحية التي عاش مع سياقاتها يتفاعل تفاعلا قويا كان يفضي به دائما إلى تعميق المعرفة بالمسرح، وتجاربه، وتجلياته في بناء الكوميديا الشعبية، بدأ الحوار لينتهي بغياب ذاكرة وصفحات من عمر فنان، بدأ ولم يعرف طريقه إلى إتمام الكلام، فمع تعطل الكلام ظلت الأسئلة تنتظر الأجوبة، وظل الحديث عن السيرة الخاصة ينتظر الأحاديث عن أعمار أخرى لإكمال عناصر هذه السيرة الذاتية الغنية بالتجارب، والعطاءات، والنتاجات المسرحية.

هذا الحوار مع الفنان أحمد الطيب العلج ظل في ظلمة الصمت يعيش ساكنا بين العديد من الأوراق الغارقة في صمتها، وصدوئها، لكن وبعد قراءة ما تمّ إنجازه في هذا الحوار الذي لم يجد طريقه إلى إكمال ما يمكن إكماله، قلت لماذا لا يُنشر بكل جديده الذي كانت تبوح به ذاكرة هذا الكاتب الاستثنائي في تجربة المسرح المغربي، والعربي؟ وقلت لماذا لا تُنطق المكتوب في الإجابات المُقدمة لأنها تعدّ جزءاً من ذاكرة خاصة لها حضور وازن في الذاكرة المسرحية المغربية؟

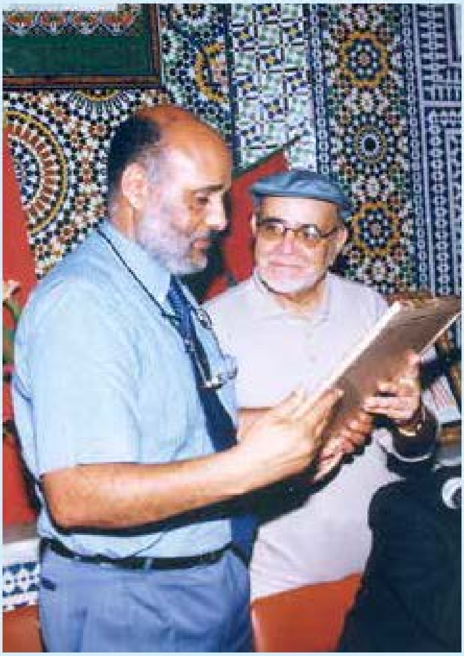
في هذا الحوار الذي لم يكتمل نجد كتابة خاصة عن تاريخ خاص، وتجربة مسرحية خاصة تفكر في المسرح بالمسرح وهي تحكي عن سيرة خاصة أكيد أنها ستنير الطريق للوصول إلى الأزمنة التي عاشها أحمد الطيب العلج، بدأ الحوار من الحديث عن فاس لينتقل إلى التكوين المسرحي، وتعلم مهنة التمثيل، ثم إلى العلاقة مع أندري فوازان، وتعلم اللغة الفرنسية عن طريق السماع، وعلاقة المسرح الكوميدي بالجمهور. هذا الحوار أعتبره بوحا بما مضى لكنه سيظل بوحاً يكتب ما لم يكتب من قبل عن تجربة أحمد الطيب العلج، وسيظل بداية كلام لم تسعفه الأيام حتى يكمل بوحه.

تمثل مدينة فاس ذاكرتك الثقافية الأصيلة حيث فيها كتبت تاريخ تكوينك المسرحي الأول، وفيها اكتشفت لعبة التمثيل، وسحر المسرح بعد أن اشتغلت في مهن لا علاقة لها بهذا المسرح. كيف كانت بدايات هذا الاكتشاف؟ ومن ورّطك في هذه اللعبة؟

اكتشاف الفرجة في فاس ومغامرة البدايات

في ليلة من ليالي 1937، وكنت أبلغ من العمر تسع سنين، قال لي أخي محمد: غدا سنذهب إلى المسرح، وكانت تلك أول مرة أسمع فيها في حياتي شيئا اسمه المسرح، وظهرت على محياي تساؤلات حول هذا المسرح، وماذا في هذا المسرح؟ فقال لي أخي إنها الفرجة، إنها التمثيل، إنه الاحتفال، وبت أحلم، وأتصور، وأعمل مخيلتي في ماذا ستكون عليه تلك الفرجة وهذا الاحتفال.

ويأتي الغد، وأذهب مع أخي إلى المسرح، وكان موجوداً في موقع "سوق عام" بمدينة فاس حيث يوجد الآن مسجد التجمعتي بالمدينة الجديدة دار الدبيبغ بفاس، ويرفع الستار، ويكون أول ممثل شاهدته يتحرك فوق الخشبة هو الفنان والموسيقار عبد الوهاب أكومي، وهو يقوم بدور عطاء في مسرحية "قف أيها المتهم" لعبد الواحد الشاوي، وبغض النظر عن الفرجة التي أعجبت بها، وعن



حركة الممثلين وهم ينتقلون فوق الخشبة، فقد شعرت بخيبة أمل لأن هذا الحيز الضيق المتمثل في الخشبة الإيطالية الضيقة لم يكن أبدا هو الفضاء الذي بتُّ أحلم به، وأتصوره، والذي تقبع فيه الوحدات الثلاث: وحدة الزمن، ووحدة المكان، ووحدة الحدث، ومع ذلك يتحتم علي القول إنني ومن أول وهلة استمعت فيها لعبد الوهاب أكومي وترسخت في دمائي إلى يومنا هذا، وهي قدر الله أن أعيش كئيباً، حزيناً، مملوكاً، مهاناً، يوجه إليه اللوم المرّ، والعتاب الحار، وتلك على ما أذكر أول مرة في هذه المسرحية التي استمعت إليها وحدث معي بسببها ما يصطلح عليه المغاربة بـ :(ضربت لصقة).

ومن تلك الآونة قررت أن أصبح ممثلاً، وتمرّ الأيام، ويأتي من ينعتني بالأمية، والجهل، وبأنني نجار في الثامنة عشر من عمري، من هنا بدأت في التعلم حتى أنفي عني وصمة الأمية وعار الجهل، وتأبى إرادة الله أن أصاب بمرض الماء في الرئة، وأدخل المستشفى قصد العلاج، والعلاج آنذاك كان طويلا وأسبابه نادرة، وقد تحدثت عن هذه المرحلة في

وتمرّ الأيام، ويأتي من ينعتني بالأمية، والجهل، وبأنني نجار في الثامنة عشر من عمري، من هنا بدأت في التعلم حتى أنفي عني وصمة الأمية وعار الجهل

كتابي "أيام النجارة" بكثير من التفاصيل، ولما بدأت أتماثل إلى الشفاء سألني الطبيب المعالج : أ أنت طالب؟ أم حرفي، فقلت له إنني نجار، فقال لي : لا نجارة بعد اليوم إلا بعد أن يتم لك الشفاء الكامل، وحالتك الصحية لا تسمح لك بالعودة للنجارة، أو إلى أي عمل قد يكلفك بذل الجهد الذي لا تحتمله حالتك المرضية.

في هذه الأثناء انتقلت إلى دكان يخص عائلتي بعقبة أبيع فيه الخضر التي تنتجها حدائق بـ: (باب الجديد)، وهكذا كنت أبيع الخضر في الصباح، وأبيع المجلات فيما بعد الظهر، وهذا العمل أتاح لي قراءة الكتب كثيراً، والمجلات، والجرائد، خصوصاً الكتب التي كان يلاحقني بها زميل طفولتي وصديقي الشريف الحسين المريني، وهكذا قرأت للزيات، وعباس محمد العقاد، وإبراهيم المازني، وإبراهيم ناجي، وطه حسين، وجرجي زيدان، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وكل الأسماء الأدبية التي كانت كتبها وإنتاجاتها متداولة.

شيء آخر يجب أن أشير إليه، هو أنني بدأت أنظم الشعر، وكنت أرويه على أصدقائي فيكتبونه، وكنت أقرأه على والدتي فتعجب به، وتقول: مازال لديك الوقت لتتعلم، ولأن تكتب، أنت أشعارك خير من أن يدونها الآخرون.

وفي دكاني بـ: (سويقة بن صافي)، بدأت أجرأ، وأقرأ بعض المحاولات في تحويل بعض السكيتشات التي كان يكتبها (وليم باسيلي) في مجلة الاثنين من العامية المصرية إلى العامية المغربية، وإذا كان صديقي عبد الرحيم السقاط، ومحمد المزكلدي هما أول من كنت أقرأ عليهما أشعاري العامية، فسيدي الحسين المريني هو أول من تجرأت وقرأت عليه السكيتشات المكتوبة بالعامية المغربية، وإذا كان السقاط يشجعني على المضي في كتابة الزجل، فالحسين المريني، وعبد الكبير العلوي، وعبد العزيز الجاي، هم الذين كانوا يحفزونني ويشجعونني على الكتابة للمسرح.

هكذا كتبت في التأليف مسرحية لا أحتفظ بنصها بعنوان : (عمي صالح)، وموضوعها يتعلق بشيخ شاهد حفيدته تمر في الشارع بمدينة فاس بلباس الكشافة، بسيقان عارية، ووجه بلا نقاب فاعتبر ذلك إخلالا بالحشمة، وطعناً في الأخلاق، وتخلٍّ عن المثل والأخلاق، والحشمة، وحفظ العرض والوقار، وهذا كان موضوعاً في حينه في الصراع بين التحرر والتطلع إلى المستقبل برؤى جديدة، والتزمت والرجعية والتشدد الذي يكبت، ويحبط كل مبدعات التطلع للمستقبل بطموحات جديدة.

وذات يوم وأنا في دكاني كبائع خضر في الصباح وبائع كتب مستعملة في المساء، وإذا بالسيد الطاهر سميرس يقف ببابي ويطلب مني أن أعلق على واجهة الدكان إعلاناً وملصقة تعلن عن قرب تقديم فرقة شباب الفن لمسرحية بعنوان : (بين الأمس واليوم) فما كان مني إلا أن أرحب، وتناولت منه الملصقة وعلقتها، وطالت مدة انتظار الناس لهذا العرض الذي قد يأتي وقد لا يأتي، وبعد مضي ثلاثة

الحسين المريني، وعبد الكبير العلوي، وعبد العزيز الجاي، هم الذين كانوا يحفزونني ويشجعونني على الكتابة للمسرح

لم نكن نُسمِّي العرض المسرحي مسرحية، أو تمثيلية، وإنما كنا نسميه الرواية

أشهر أو يزيد استوقفت السيد الطاهر وكان يمرّ بباب الدكان وسألته:

- ياسيدي الطالب الجليل إن الناس يسألونني بإلحاح متى ستعرض روايتكم؟ ولم نكن نُسمِّي العرض المسرحي مسرحية، أو تمثيلية، وإنما كنا نسميه الرواية، فقال لي : قريبا، وأننا نتمرن، ولست أدري كيف عنّ لي أن أطلب منه السماح لي بالحضور لمعاينة التمرين، فقال لي غداً سنتمرن في دار بن موسى بدرب الروم، ويمكنك أن تحضر فأهلاً بك، على الرغم من أننا لا نسمح لغير المنخرطين في الفرقة بالحضور معنا في التمارين، ولكن بما أنك تساعدنا في الدعاية فلك أن تحضر ومرحباً بك في كل وقت.

وبدأت أحضر التمارين، بل كنت أواظب على حضورها، وذات يوم تغيب القاضي الجليل السيد محمد الفكاك، وكان لسُمرته يقوم بدور الخادم / الخادمة/ امرأة، يطلب منه أن يُحْضِرَ الشاي فيحضره، ويخرج، وذات يوم بحث عنه الطيب الوجدي وهو المخرج لتلك المسرحية، وهو الذي أصبح فيما بعد يسمى الطيب الإدريسي المذيع في الإذاعة والتلفزة، وعندما حان وقت دخول الخادمة لتحضر الشاي، بحثوا عن السيد الفكاك فوجدوه متغيبا فتجول الطيب الإدريسي ببصره في الحضور وركّز عينيه على وقال : هيا يا السيد أحمد هلاّ قمت أنت بهذا الدور؟ فبادرت بالاستجابة المجيبة، والفرحة المغتبطة، ولما طلب مني أن أحضر الشاي على هذه الطريقة:

(مباركة أحضري الشاي). وبدلا من أن ألبي الطلب صامتاً، أو صامتة بصفتي خادمة، بدأت أحاور سيدي، أو سيد الخادمة بالعامية، الشيء الذي أثار الضحك، والمسرحية لم تكن ضاحكة، ولكن السيد المخرج استحسن حواري بالعامية في مسرحية مكتوبة بالفصحى، وطلب مني أن أقوم بهذا الدور بصفة دائمة، بل وأقحمني في جل مشاهد المسرحية على أن أكتب فقراتي من (رِبْـلِيكْ) العامية، وأصبحت مبروكة أو العلج المتواضع لله من أبطال هذه المسرحية، وتلك تجربة لا أنساها أبداً لعاملين اثنين:

- العامل الأول: إتاحة الفرصة لي لأثبت ذاتي كممثل.



في هذه الفترة لم تكن الفرجة الضاحكة هي ما تعوّد الناس على رؤيته أو التزاحم لمشاهدته، لأخذ الأوراق لدخول المسرح لرؤيته، وإنما السائد في هذه الفترة (48 49 50 51) هو المسرح الملتزم، الهادف، أو ما يصطلح عليه فنيا: مسرح التحريض، والمواجهة

ـ العامل الثاني: لأثبت ذاتي كمحاور.

وهكذا كان دخولي لأول مرة إلى الرُكْح كممثل، ومؤلف لـدوري في آن واحـد. فكل حـواراتي في هذه المسرحية لم تكن من تأليف مؤلفها، ولكنها كانت من إنشائي، واستقبلني الجمهور بحفاوة بالغة، وباعتقادي أن تلك الحفاوة نابعة من كوني كلَّـمْـتُ أو جعلت الخادمة تتكلم بلغة مفهومة وفي مستواها العقلي والاجتماعي الـشيء الذي جعلها شخصية متماسكة تمثل طبقة من الناس الأميين الخُدّام الذين يخضعون لأسيادهم ويمتثلون لأوامرهم، ويخاطبونهم باللغة التي تحفظ لهم التَّجِلَّـةَ والاحترام والامتثال لكل الأوامر وتنفيذها، الشيء الذي جعل الناقد السيد عبد السلام السفياني وكان يمضي مقالاته النقدية أو الانتقادية باسم (رامـز) كتب عن عرضنا مقالة ناسفة، محبطة، مخذلة، ومخجلة، انهال فيها بالشتم والذم على كل الذين شاركوا في هذا العمل المسرحي بدون حق، وبدون أية مسؤولية، ولكنه في خضم هذه المعمعة الشرشة استثناني وقال عني: (إن العلج في تراكم هذه الرداءة في التشخيص ممثل لا بأس به)، وكانت هذه اللابأس أول ميدالية وضعتها على صدري بكل مفخرة واعتزازاً، لأنها جاءت على لسان مستقبح لا يستملح أي شيء مليح.

في هذه الفترة لم تكن الفرجة الضاحكة هي ما تعوّد الناس على رؤيته أو التزاحم لمشاهدته، لأخذ الأوراق لدخول المسرح لرؤيته، وإنما السائد في هذه الفترة (48 49 50 51) هو المسرح الملتزم، الهادف، أو ما يصطلح عليه فنيا: مسرح التحريض، والمواجهة، كانت المسرحية التي تعرض وليس فيها إشارة إلى الاستعمار، وأعـوان الاستعمار، وأعمال المعمرين، وتعاون الأذناب من الخونة، كل مسرحية لا تشير إلى هذه النواحي وغيرها ـكالحفاظ على الهوية، والعقيدة، والمثل، وحب الوطن، وحمايته، والعمل على فدائه بالنفس والنفيس، كل مسرحية تجنح عن هذا الاتجاه تبور، ولا يقبل عليها أحد.

ولهذا كنا نقحم بعض الشعارات في أعمالنا المسرحية، وأكثر من ذلك كنا نقدم للرقيب نصّاً حتى إذا ما أجاز لنا عرضه مثلنا يوم الحفلة نصاً آخر ملتزماً، وهادفاً، وغامزاً، ولامزاً، ومفضحاً لعورات الخونة والدجالين، والمسحوقين والعبيد الذي يسيرون في ركاب المعمر، وأعتقد أن هذه العمليات كانت أنجح العمليات في تطهير الصفوف ورَصِّها.

لقد كانت الحركة الوطنية في هذه الفترة تعمد إلى المواجهة مع المستعمر، وإلى تنظيف محيطنا وبيوتنا من العملاء، وأيضاً من المترددين، والخائفين، والوجلين الذي لا يملكون الشجاعة، والقدرة على التصدي، والمواجهة للمستعمرين، والمسرحية التحريضية كانت تقدم في هذه الفترة وعلى ما أذكر صححت الأوضاع بجدية، ونظفت البيوت، وطهرت الصفوف، وأذكت الحماس، وجعلت الوطنيين سواء منهم المنتمون لحزب الاستقلال، أو حزب الشورى والاستقلال، صفاً واحداً في مواجهة المعمّر، وكانت تلك مهمة المسرحيين الذين قاموا بها بكل شجاعة واقتدار تقديراً للمسؤولية ولحبهم للوطنية، والحرية لشعب حرّ وأبي.

أما بخصوص ما قمت به أنا في هذا الصدد مع أصدقائي فأحيلك على ما جاء في كتاب الصديق الحسين المريني (من ثنايا الذاكرة)، عندما تحدث عن مسرحيتي (عمي بناصر)، قال عن هذه التجربة، وعن أسري المباشر بعد العرض في مدرسة الشعب



بفاس، ما يجعلني أحيل كل قارئ يريد معرفة الدور الذي قمنا به بخصوص الالتزام بقضيتنا الأولى الاستقلال، لأن هذا السيد قال عن هذه المسرحية ما حررني من كل حرج إذا ما أتيح لي أن أتحدث عن نفسي كما هو الحال الآن. أعترف أن ما فعلناه قليل في حق بلدنا، لأنها أهم وأعظم من كل ما نقوم به لأنها الأم الحنون والمنبع الذي لا ينضب.

أنت عصامي اخترت الثقافة الشعبية المحكية لتكون منطلقك نحو عالم المسرح الشعبي، وهو الكتابة الكوميدية الساخرة. كيف كانت هذه العلاقة؟ وما نوع هذه الثقافة الشعبية؟ وكيف كنت تُشغّلها في الحكاية وفي كتابة الحوار.

معرفة الناس وما في ذاكرتهم من أساطير الأولين والآخرين

في معرض الجواب عن هذه التساؤلات وليس سؤالا واحدا، فأنا سأرجع إلى البيت الذي نشأت فيه، فقد كان والدي من حفظة القرآن الكريم، وحفظة الألف حديث، وحفظة الموسيقى الأندلسية، بإحدى عشر نوباتها، وأيضا كان من المولوعين بفن الملحون، وهذا ما جعل بيتنا منتدى أسبوعياً لكل المنشدين، والمرددين، والمغنين، والمادحين سواء تعلق أمرهم بالآلة الأندلسية، أو الملحون، أو المُسَمّعِين، أو كل المُرَدّدِين من جميع الأصناف والأنواع، بالإضافة إلى هذا الجو المفعم بالفنون، ومحبة الفنون، كانت والدتي تستظهر من الحكايات الشعبية ما لا يُعَدُّ ولا يُحصى، وهي أيضاً كانت فقيهة ومتعلمة على غرار كل بنات الأسر المحافظة في مدينة فاس، وكانت إلى جانب كل ذلك تَسْتَظْهِرُ الأمداح النبوية من

منطلق نزوعها الصوتي إلى جانب (حبيبات الله) من النساء اللواتي كن يترددن على بيتنا في ضيافات طويلة الأمد، وكن جميعا ممن يستظهرن الكثير من الحكايات الشعبية.

إلى جانب كل ذلـك عندما رفضتُ الذهاب إلى الكتاب (المسيد)، وهذه حكاية أشرت إليها بالكثير من التفاصيل (أيام النجارة) وبدأت أشتغل نجاراً، أسعدتني الظروف لمعرفة أناس يختزنون في ذاكرتهم أساطير الأولين والآخرين، ومن هؤلاء سمعت الكثير الكثير من الحكايات الشعبية والفكاهية بصفة خاصة، وغالباً ما تكون الفكاهة هذه، عند هؤلاء، ساخرة، واخِـزَة، ورامزة، تخوض في كل مواضيع الحياة، بما في ذلك انتقادات الحُـكّـام وذوي السلطة والأغنياء، والبخلاء، المتقترين، وكل المفكرين المتعجرفين سواء بمساندة المال، أو بمساندة الجاه والسلطان والسلطة.

كان عمي الطاهر وهو ضرير لم يكن يشتغل إلا بالنقد، يبتكر ما يراه ولا يراه من اعوجاج في البيت، وينتقد أحياناً سلوك أخيه الذي يصغره إذا عَنَّ له أنه تجبّر، أو طغى بصفته رب البيت المعنوي، أو الكفيل كما سماه والده، جدي عبد الكبير، قبل أن يموت، وقال له البركة عند سيدي الطيب، وهذه عادة درج عليها المغاربة وصية الأبناء بأتباع رأي المرشد فيهم والذي تكتشفه حاسة الأب السادسة، فقد يكون هو الكبير سناً، وقد يكون هذا أصغر الإخوة سناً، ولم تكن انتقادات عمي وهو على جانب كبير من الذكاء تخص البيت وحده بل كان يخرج للشارع ويتحسس الطريق بعكازه، ويشرع في سب الاستعمار ويلعن أعوانه، وكثيراً ما اسْـتُدْعِيَ أبي من قبل المراقب المدني الفرنسي لينبهه بوجوب لَجْمِ أو إلجام لسان أخيه الطويل، والذي لم يكن والدي يملك القدرة على إلجامه، أو إسكاته، أو جعله على الأقل يَتَّسِمُ باللين، والمماشاة.

ثم التحقت بالنجارة فعشت مع الناس يشتغلون، يتكلمون عملا بمثل حرفي يقول: (حْـدِيثْ ومُـغْزَلْ)، أي تكلم إن شئت أن تتكلم، ولكن لا يجب أن يعطل لسانك يديك على الاستمرار في العمل، ومن هؤلاء تعلمت الكلام، وفن الكلام، ورموز الكلام، وما يقال وما يفهم، وتعلمت أيضا فن الإشارة، وأكثر من كل ذلك تعلمت أيضا فن الإصغاء، والاستيعاب، والمحاولة الدائمة، في دروب فهم المعاني والكلام وما وراء الكلام.

وهذا ما جعلني عندما عشقت المسرح، وشغفت به أدركت معنى فن الحوار، أو القدرة المسرحية (repliques)، وكيف أشحن الكلمة بالمعاني الكثيرة، وأجعلها وعلى بساطتها محملة بكثير من التداعيات، وأعتقد أن من خصائص فن الحوار هو أن تقول فيه ما يُسمع، وما يفهم، وما يجعل الصمت أحيانا أفصح وأبلغ من كل كلام، وهذا ما تعلمته من الحـرَفـيِّين، وأيضا تعلمته من المسرحيين الكبار عندما بدَأت أقرأ النصوص التي أغرتني بتحويلها إلى العامية المغربية، والنصوص التي دَلَّـتْنِي على سبيل البناء الدرامي الذي يرسم استقلال الشخصيات، ويحدد الذهنيات، ويرسم الأشخاص بدقة متناهية حتى وهم يتكلمون، إذ لكل واحد منهم قاموسه الخاص، وله طريقته في التعبير، وقد يبدو الحوار المسرحي سهلا ميسوراً، لذا تكلم المؤلف وجعل كل أشخاصه أذواقاً، فهذا في تناول كل من يخيل إليه أنه يكتب المسرح، أما أن ينسحب المؤلف، ويتيح لشخوصه الكلام بطرقهم، وأساليبهم، وعقلياتهم، والذهنية المحددة لنوعية أشخاصهم، فتلك هي خاصية المبدع المسرحي، أما الشاعر كما يسمى قديما سواء كتب مسرحه بالشعر، أو النثر، فهو المؤلف المسرحي كما يسمى الشاعر أو الدراماتورج.

عندما عشقت المسرح، وشغفت به أدركت معنى فن الحوار، أو القدرة المسرحية (repliques)، وكيف أشحن الكلمة بالمعاني الكثيرة، وأجعلها وعلى بساطتها محملة بكثير من التداعيات



هذا ما يجعلنا إذا تفحصنا خزانة المكتبة، نجد من بين آلاف الروائيين، والقصاصين مسرحية، ودراماتورج واحد، وإذا أقر الدراماتورج ذاك الذي يكتب مسرحاً له القدرة على الوقوف على القدم والتحرك في الركح، أقول هذا الآن، هناك بعض الحوارات التي تنسب إلى المسرح ظلما وعدوناً، وما هي إلا كلام لا يستطيع الوقوف على قدميه.

هؤلاء الذين اشتغلت معهم كانوا بالفطرة شخصيات مسرحية، حاولت فيما بعد أن أكتبهم، وأن أقتبس من مناهجهم، ومن دفق أفكارهم وغزير خيالاتهم، وكان لكل واحد من هؤلاء والذين أشتغلت معهم رؤيته الخاصة، وحواره الخاص، وعقليته الخاصة، فهو نموذج حي لأشخاص مسرحيين تاهوا، أو لم تسعفهم الظروف ليعرفوا طريقهم إلى الخشبة، وهنا أذكر أنني لما اتصلت بأستاذي الراحل الكبير أندري فوازان وبدأ يعلمني، بدأتُ أستدعيه للتجوال معي من مدن المغرب القديمة، وكان يسألني إذا حاورت أحدَ الناس ماذا كان يقول لي؟ أو ماذا كنت أقول له؟ وأحاول أن أترجم له في حدود القدرة على الترجمة، ما قلت، وماذا قالوا، فيبتسم فيقول : (هذه شخصية ركحية جاهزة ولا ينقصها إلا أن تمتطي متن الخشبة وتقول كلمتها لأن لديها ما تقول). وكثيراً ما عاب بعض الناس وجهة النظر هذه لأندري فوازان، باعتبار أن هؤلاء، حتى لو صح أنهم مسرحيون بالفطرة، فالمسرح الفطري أو الارتجالي متجاوز، وأبادر إلى القول إن أندري فوازان لم يكن يقحم الفطريين في المسرح، ولكن يشير إلى النماذج البشرية، بكل الخلفيات، وبكل التداعيات، وبكل ما تتمتع به هذه النماذج من خصوصيات فإنها تصبح من النماذج الصالحة للكتابة المسرحية، وتلك هي الإشارة البليغة لهذا المعلم الفنان صاحب الفضل الكبير على كل رجالاتنا المسرحيين القدماء والعبد لله من ضمنهم.

من هذه الثقافة الشعبية تشكلت معالم تجربتك المسرحية، إلا أن الذي عرّفك على أسرار الكتابة المسرحية هي التداريب التي كان يشرف عليها فرنسيون تعلمت منهم كيف تكون صياغة الفرجة المسرحية، وهي المرحلة التي عاش معك فيها كثير من رموز المسرح المغربي في التأليف، وفي الإخراج، وفي التمثيل. ما هي برامج التكوين في هذه التداريب؟

تعلم مهنة التمثيل مع أندري فوازن

عندما التحقت بالمعمورة أنا وصديقي الحسين المريني وشاركنا في التدريب الأول سنة 1951 وكنت في هذا التدريب نجاراً قبل الأشياء الأخرى ولم يستغرق هذا التدريب إلا 11 يوما، ولكنها كانت كافية بالنسبة إلي لتجعلني ألفت النظر لأستاذي ومعلمي أندري فوازان. إستطعت أن ألفت نظره بخاصيتين اثنتين هما:

- الخاصية الأولى : أنني نجار وأشتغل بكفاية ودأب. ولا أمل العمل، بل العمل عندي لا ينتهي إلا بانتهاء إنجاز ما يُطلب مني.
- الخاصية الثانية : أنني أُشخص بكيفية مقنعة الشيء الذي جعلني أحصل على شهادة نهاية التدريب بميزة حسن جداً، ومتفوق، وأيضاً رشحني لتدريب طويل المدى للسنة المقبلة، بل وأكثر من ذلك طلب مني أندري فوازان أن ألحق بالدار البيضاء لأكون مساعداً له على أن يتدبر هو شخصياً أمر إقامتي، وإعطائي بعض النقود لأعيش ولا أموت.

وأعترف أنني كنت أعمل كلما في وسعي لأبرهن له عن محبتي للمسرح، وعن استعدادي للعمل -بغير شروط- والقبول بشظف العيش في سبيل الانتساب إلى هذا الفن الرائع الجميل، وهذا ما زاده تشبثا بي، وعمل على مساعدتي، وفي التدريب الثاني اكتشف بواسطة المرحوم العزيز عبد الصمد الكنفاوي أنني أمثل ذخيرة شعبية فذّة منفردة، وهكذا زاد الاهتمام بشأني، ورعايتي، ومساعدتي مادياً لتتغير أحوالي، ولأطمئن على مستقبلي، ولأعرف كما كان يقول لي أندري فوازان : (إن كتابتي كفيلة بأن ترفع من شأني، وتوفر رغد العيش)، وهذا ما كان يذكي حماسي، ويشجعني، ويقوي إيماني بمستقبلي المسرحي الذي كنت أتشوف إليه بتعلق كبير عميق لم أجد كلمة تعبر عن عمق مداه.

ولما بدأ أندري فوازان يطلع على بعض أجزاء وبعض السكيتشات التي كنت كتبتها قبل التحاقي بغابة المعمورة وعندما كتبت الفصل الثاني من مسرحية (المعلم عزوز) دون أن يساعدني أي واحد، إلا أنني استمعت إلى ترجمته الحرفية، وفاجأت الجميع بالنص الذي كتبته، ويصح لي أن أقول الآن وعلى رأي أستاذنا الدكتور علي الراعي (استنبت مسرحية (حلاق إشبيلية) لبومارشي، وأطلقت عليها اسم (المعلم عزوز) عندما كان المرحوم عبد الصمد الكنفاوي يترجم بعض أشعار الشعبية لأندري فوازان كما ينهال علي بأوصاف لم أكن قط أحلم بها: الشاعر، أو الدراماتورج، أو الممثل الكبير، أو غير ذلك من الأوصاف التي كانت تساندني، وتدعمني، وتشد من أزري، وتحثني على الاستمرار، والمضي في العمل.

وإشادة أندري فوازان لم تكن دائما معي، وإنما كانت دائما مع الملاحظة، والتنبيه للخطأ، والتنبيه إلى عدم الإسراف وعدم الزيادة والإطناب. فالحوار المسرحي يجب أن يكون مركزا، وفاعلا، وذا هوية، ومنسجما



الراحل عبد الصمد الكنفاوي



مسرحية "الشطابا نص عبد الصمد الكنفاوي، طاهر وعزيز وأندري فوازان
(العرض بمسرح سارا برنان - باريس 26 ماي 1956)

للشخص الذي يأتي على لسانه. ومنه سمعت لأول مرة في حياتي (المسرح عدو الملل والضجر)، ثم (المسرح خطاب لا خطبة)، و(المسرح إمتاع ومؤانس)، و(المسرح التزام حقيقي وليس بدغدغة، ولا تهريج، ولا تلويح بالشعارات)، ومن هذه المثل بدأت أكتب، وأغتنم السوانح المتاحة، فأقرأ عليه ما كنت أكتب، وأستمع لملاحظاته بكثير من العناية، والاهتمام، والفهم، والقدرة على المراجعة وإعادة النظر.

س : وهل كنت تعرف الفرنسية؟

تعلم الفرنسية عن طريق السماع

أحمد الطيب العلج : لم أكن أعرف الفرنسية، ولا ضالعاً في معرفتها، ولكن الذي كان يترجم بالحرف هما الأستاذ الراحل الأخ عبد الصمد الكنفاوي الذي له أفضال كثيرة لا أنساها، وأستاذنا الجليل الطاهر واعزيز الدقيق في الترجمة، والمتمكن من أسرار اللغة الفرنسية، أما صياغة المسرحية بالعامية فهي لي وحدي، ولغتي فيها معروفة، ومفرداتي فيها معروفة، وتداعيتها وشعرها تداعيات منقولة من البيت الذي ترعرعت فيه، فهي مليئة بالأشعار العامية، ولا أحد من أنا الوحيد الذي كتب، وأكتب بالشعر العامي، والحلايقي العامي الذي جاء في هذه المسرحية جاء من الحلقة التي كنت أتردد عليها في مدينة فاس (باب الساكمة) و(باب الفتوح)، و(باب الكيسة)، و(في جامع الفنا) في مراكش) عندما انتقلت إلى مدينة مراكش. وكتاباتي الأولى كلها كانت تنضح برائحة بيتنا في مدينة فاس، ورائحة الحلقات الشعبية، في المدينة المغربية التي كنت أزورها.

أضف إلى ذلك أن أساليب الكتابة في جميع كل اللغات، هي كالأصوات، كالبصمات لا يمكن أن تتشابه، ومن تشابهت عليه، فعليه أن يعيد القراءة، ومحاولة الفهم، وبذلك يعطي لكل حق حقه.

لا أحب أن أشير إلى الظروف التي جعلتني أقبل بمتمدية (عطاء وكيل) المُكون من الطاهر واعزيز، والكنفاوي، وأندري فوازان، أنا أحب هؤلاء الناس، وأقدر أستاذي فوازان تقديراً جمّ التقدير، هنا كنت أكتب بالعامية، أي الدارجة العلجية، لكن ومن أغرب الأمور عند بعض الرواد العمداء (النقاد) الذين عاشوا هذه الفترة، وجاءتهم الظروف ليقولوا فيها كلمة حق إنصافاً للتاريخ، إلا أنهم أحجموا آذانهم معتمدين على أن التاريخ يلغي الحقائق (عندهم)، كما مروا عليها مرور الكرام.

أنا مؤمن بانه سيأتي يوم تغيب فيه الوجوه، وتبقى الأعمال العربية والفرنسية الفارزة والمميزة التي تعرف أو تميز بين الغار والبلوط.

س : بعد هذا التدريب الذي كنت تصوغ فيه بعض النصوص الهزلية، مثل (البلغة المسحورة)، و(الشطاب)، راكمت المعرفة المسرحية التي أهّلتك كي تعرض أول عمل مقتبس عن موليير وذلك على مسرح الأمم في باريس، وكانت هذه بداية مرحلة الاقتباسات للمسرح المغربي. كيف كانت هذه التجربة؟ وما دورها في تشكيل مسيرتك المسرحية؟

لا نكتب المسرح لأنفسنا بل نكتبه للجماهير

أحمد الطيب العلج : كتب أحد النقاد مشيرا إليّ قائلا : (إن أكبر هؤلاء الممثلين المغاربة الشباب يبلغ من العمر ستة وعشرين سنة وهو المقتبس، وهو الذي يقوم بدور البطولة، وهو وزملاؤه يقولون بلسان واحد، يا رواد الكوميديا الفرنسية الكبار تعالوا سارا برنارد لتشاهدوا زمرة من الشباب المغربي كيف استطاعوا أن يجعلوا موليير ينام في قبره قرير العين).

أما فرحتي وسعادتي فلم تكن من خلال ما كُتب عن هذه التجربة التي خضتها مع زمرة من أصدقائي ولكن الفرحة الكبرى تمثلت عندي في ردود الفعل من قبل الجماهير، وهذا أيضا درس تلقيته من أستاذي أندري فوازان، فنحن لا نكتب المسرح لأنفسنا بل نكتبه للجماهير، وجماهير المسرح مكملة للعبة الفرجة، وردود الفعل إذا كانت مُحبة، وغير سالبة تذكي الحماس، وتبذر الثقة، وتجعلنا ننام في أسرتنا قريري العيون .

شيء آخر تعلمته من هذا الأستاذ هو أن العرض مع الجمهور وكان يسمى(la generale) ما هو إلا عرض لجسّ النبض، ما هو إلا وسيلة لإثارة لإنتباه، والمراجعة، وإعادة النظر، وحذف ما هو زائد، وإضافة ما هو ناقص، وشيءٌ آخر في العروض عامة وبالرواية الواحدة لا تكون ردود الفعل فيما بينها متشابهة، أو متوازية، كعرض الأمس وعرض اليوم، أو كجمهور الأمس يقابل جمهور اليوم، فلكل عرض جماهيره، وخصوصياته، وردود الفعل المناسبة، سواء على قدر ما تعطي للناس، أو على قدر ما تأخذ منهم.

س : وماذا عن الاقتباس؟

الاقتباس مدرستي الأولى في تعلم البناء الدرامي

أحمد الطيب العلج : الاقتباس علمني التركيز، وعلمني البناء الدرامي، وعلمني خصوصيات الفقرة المسرحية، فالمؤلف الروائي على سبيل المثال يمكنه أن يقول لك : (إن فلاناً استقبل فلاناً بحفاوة بالغة، ولكنه في الواقع لم يكن مُرحباً، وإنما كان فقط مجاملاً، أو منافقاً، وهذه فرصة غير متاحة للمؤلف المسرحي، فمن ترحابه بالمقبل نعرف أنه غير مرحب به في الواقع، وذلك ممكن مع الصعوبة في الكتابة المسرحية، وهذا هو الإشكال الذي كثيرا من يستغفله بعض الكاتبين، فيقعون في مزلقة لا سبيل للتخلص من الوقوع في مغبتها.



(1953) المعلم عزوز : لموليير
اقتباس : أحمد الطيب لعلج

كان أندري فوازان يعلمنا كل شيء في المسرح، كل صغيرة وكبيرة، وأذكر أن أول درس تلقيته منه هو "نقطة الصفر"

سأقص عليك حكاية بخصوص الحوار، كنت قد اتفقت مع صديقي فريد بن مبارك على أن يترجم مسرحية (القاعدة والاستثناء) لبرتولد بريشت ترجمة حرفية ويسلمها لي لكي أحولها إلى عامية مغربية بدون حذف ولا إضافة لأي فقرة، ولا إضافة أي فقرة، فاشتغلت بناء على هذا الاتفاق، وإرضاء لرغبة صديقي فريد بن مبارك، ولما بدأنا نقرأ الرواية، اكتشفت أنني أضعت حوارين أو فقرتين replique، فقال لي (الفقرتان زائدتان)، فقلت له : غير ممكن)، فاستدل على صحة أقواله بترجمته الحرفية، ومع ذلك أصررت أنا على أن الفقرتين اللتين أضفتهما لا يمكن الاستغناء عنهما تبعاً لتسلسل الأحداث، فطلبت منه الرجوع إلى الأصل الفرنسي، فإذا به يكتشف أنه تخطى الفقرتين اللتين أدرجتهما.

أريد أن أقول بهذا المثل إن الحوار سلسلة مترابطة لأنه سلم له إيقاع في الصعود أو النزول، وكل إخلال بفكرة في فقراته يجعلك تحس بأنه أعرج، أو معوق، ومن هذا المعطى في فهم خصائص الحوار كانت انطلاقتي مع الكتابة للمسرح، وكانت تجاربي مع الناس في رحلات الشتاء والصيف أيام كنت أجوب المغرب من تخوم سوس إلى تخوم الشمال، إلى تخوم طرق المغرب، بغير كلل، ولا ملل حيث كنت أحيانا أقضي ثلاثة أشهر غائباً عن بيتي، وأبنائي، ومن أغرب ما يطالعني الآن أن بعض الاختصاصيين يتكلمون عن هذا المسرح، ولا يقفون عن هذه التجربة منذ سنين التي عرّفت بالمسرح في مدن وقرى لم تكن تعرف المسرح إلا من خلال هذه التجارب، وجملة من رفاقي ومع ذلك فأنا مؤمن بأن الله لا يضيع أجر من عمل، وإذا نسينا بعض النقاد فسيأتي جيل آخر من المنصفين لرد الحق إلى نصابه، والأمور إلى مجراها الطبيعي، سجل المعمورة والريبرتوار الذي قدمت مايزال أقوى شاهد على ما قمنا به، ولن يُنسى أبدا.

س : من خلال احتكاكك اليومي بأندري فوازان استطعت ملامسة منهج هذا الفرنسي في التمثيل، والتعريب، والتعرف على منهج ستانيسلافكي، هل يمكن في هذا السياق الحديث عن برنامج في تكوين الممثل المغربي؟

برنامج التكوين المسرحي مع أندري فوازان

أحمد الطيب العلج : كان أندري فوازان يعلمنا كل شيء في المسرح، كل صغيرة وكبيرة، وأذكر أن أول درس تلقيته منه هو "نقطة الصفر" وكان يطيل معنا في التدريب على الارتخاء للوصول إلى نقطة الصفر، وكان يقول لنا : (عندما نصل إلى درجة الوصول إلى نقطة الصفر في الرياضة، والمواظبة، والدأب، والصبر، والإيمان، تكون هذه النقطة الصفرية هي التي ستوصلنا إلى معرفة ذاتنا، ومعرفة نفوسنا، ومعرفة نزوعاتنا، الخيرة، وغير الخيرة، لأننا إذا عرفنا ذاتنا نستطيع أن نكيفها كيفما مانشاء فوق الخشبة، لأننا وبغير التحكم في ذاتنا ةهي آلة وعليها نعزف كل النوازع البشرية وبها نستطيع تقديم الصور والنماذج والذهنيات.

لا يمكن لنا أن نقدم البخيل بمجرد التظاهر بالشح، والتقتير، والتقطر، ومسك اليد، ولكننا إذا أردنا أن نقدم البخيل علينا أن نشخص جميع ظواهر البخل



التكوين المسرحي مع أندري فوازان



النابعة من الحرص والشح وحب المال، والذوبان في المال لدرجة أنني كنت أحيانا وفي موضوع حب، أقول لأستاذي: لدينا مثل مغربي يقول عن المال (لأن نتركه لأعدائنا خير من أن نستجديه لأحبابنا)، وعلى بساطة هذا الموضوع فقد كان يقول لي هذا موضوع سجالي لأن البخلاء يبررون الشح والتقتير بشتى المبررات، منها مثلا الاقتصاد، وكما عندكم فالغرب القلس الأبيض ينفع في اليوم الأسود، وهذا موضوع خارج عن نطاق قواعد التشخيص المسرحي، فالشحيح شحيح، مهما كانت مبرراته، ومهما حاول إقناعنا بأرقامه وحساباته، والشحيح الحقيقي قد لا يتوانى في اتهام نفسه بالإسراف والتبذير، إذن فعلى الممثل المتحكم في ذاته وأدواته ألا يكون بخيلا وهو يشخص البخيل، بإظهار المسطحات ولكن يسبر الأغوار حتى يجعلنا نؤمن بأن ذلك الذي يشخص البخيل هو في حقيقة أمره سوى الممثل.

وقس على ذلك كل العقليات فالشرير مثلا ليس هو ذلك الذي يقطب حاجبيه، أو يرسم العبوس على الحياة، أو يستعمل الغلظة في كلامه، وقاموسه، ويرفع صوته، بل الشرير يمكن أن تكون ملامحه لا تشي بحقيقة أمره، وقد يكون جميلا، ووسيما، ومقبولا وقد يتظاهر بالخير، ولكنه في عمق ذاته شرير وتلك هي مهمة الممثل.

ويرجع بنا ذلك إلى نقطة الصفر ليقول لنا (عندما يستطيع التعود على الارتخاء، للوصول إلى درجة الصفر يسهل علينا تقديم كل الأشخاص، وحتى الشخصيات المركبة، أو المعقدة، أو المعتلة نفسياً، والتي بها هاجس من الجنون.

النماذج البشرية، والعقليات الإنسانية، والسلوك، والتصرف نزاع للخير أو للشر، هذه حالات تحتاج، أو تتطلب من الممثل سبر أغوار الشخصية التي تسند إليه، ففي مسرحية(les affaires se sont les afaires) (الصفقات هي الصفقات)، يخبر بطل هذه المسرحية، وهو أثناء إبرامه لصفقة تجارية يأتي من يخبره أن ولده الوحيد قد مات، فيبهت المجتمعون معه، ويحاولون تأجيل الصفقات أمام هذا الحادث المؤلم، لكنه يصر على المضي في المفاوضات مع حلفائه قائلا : (الصفقات أولا) أو (الصفقة أولا) ....(لنفكر في أشياء أخرى فيما بعد.

تشخيص هذه الشخصية قد يبدو سهلا وميسورا وفي المتناول، ولكنه ولكي يكون المشهد مأساوياً، وضاحكاً في الآن ذاته يجب أن يكون الممثل على جانب كبير من معرفة ذاته والقدرة على استخدام أدواتها.

وقد كتب لنا في سبورة كبيرة قاعدة اعتبرتها دائما أمّا القواعد. تقول هذه القاعدة: (الممثل آلة ولاعب بتلك الآلة). فعازف الناي مثلا يستعين بالناي لكي يقدم أنغاما للناس، وعازف الكمان، والبيان، والإيقاع، وكل الآلات الموسيقية يستعين الفنان بإحداها ليقدم للناس فنا جميلا وقد يبهرهم ببراعته، ولكن الممثل ليس له من آلة إلا ذاته، فيجب عليه أن يعرفها جيدا لكي يستطيع تكييفها مع جميع الحالات، وكذا الشخصيات، ويقدم بها للناس فنا رفيعاً، أصيلاً، جذاباً قوياً فيه بلاغة التواصل، والاتصال، والحصول على ردود الفعل المجيبة.

س : الاقتباس مدرستك الأولى التي تطورت بشكل الكتابة المسرحية لديك، لكنك تمردت على هذه المرحلة لترسم لمسرحك أسلوباً خاصاً في الكتابة للمسرح الشعبي، ما هي مبررات هذا

التمرد؟ هل هذا يدخل في تجربة تأصيل المسرح المغربي بهذا النوع من المسرح؟

مسرحياتي جاءت من الرصيد الشعبي

أحمد الطيب العلج : الحقيقة أني كنت متشبثاً بالأصالة المغربية، بما في ذلك الأعراف، والعادات، والحكي، وما في الحكي من قصص، ونوادر، وحكايا، وأمثال، وأقوال، ومردّدات، وأغاني شعبية، وحكم متداولة تأتي على جميع الألسنة، ومن ضمن هذه الأشياء، (فن البساط)، وأسعدتني الظروف أن أتعرف على رائد من رواد هذا الفن في مدينة فاس الحاج حمو بن زاكور، وله شقيقان عملا هما أيضاً في هذا المجال، ولكن في حدود تقتصر على الأمسيات، والصحبة في النزهات التي تقام في ضواحي مدينة فاس مع الأصدقاء، والأقرباء، والمعارف، أما الحاج حمو فكان يقدم فرجة البساط في القصر الملكي وأن تقدم فرجتك في القصر الملكي يجب أن تكون على إلمام بعملك، وتكون على دراية بقواعده، وتكون لك مرجعية فنية تؤهلك بالحظوة لأن تشخص أمام سيّد البلاد، والحاج حمو حسب ما كنت أسمع كان مُشخصاً بارعاً، ويحظى بالإعجاب الكامل من دار المخزن، بل وله فيها مكانة مرموقة، مع أنني عندما أتطلع إلى وجهه وكان تاجراً بقالاً في سويقة بن صافي، عندما كنت أتطلع إلى وجهه لا أجد فيه سمات الممثل المضحك، المسلّي، أي أثر تُعد كان ذا ملامح صارمة، ووجهه يميل إلى العبوس أكثر ما يجنح للضحك على خلاف أخيه أحمد الذي كان يسمى بمدينة فاس التجاري. كنت أتساءل: كيف لهذا الوجه بكل ملامحه الصارمة الميالة للعبوس، والتهجم، أن يكون مُضحكاً في حضرة الملك.

وبعد هذه التوطئة أعود للجواب عن سؤالك، وكيف تيسّر لي أن أتعامل مع النصوص التي كُتبت مع النصوص التي اقتبست، أو ترجمت، أو استنبتت منها بعض مسرحياتي، فأقول لقد تعاملت مع هذه



النصوص بكل بساطة في صدق مما كنت أسمع من حوارات، وأحاديث متبادلة، ومتداولة بين الناس، ولقد عمدت دائماً إلى توخي البساطة في الكتابة، ورصد الفكرة، والديباجة، والمناسبة تتيح لي الآن أن أقول إنني في بداية عملي المسرحي ككاتب، كنت فخورا بجمال الديباجة، وكنت أكتب المسرح وكأنني واحد من العجائز اللواتي كن يحكين لنا القصص، والخرافات، بمقدمات تطغى فيها الديباجة على الموضوع، والفكرة، والمغزى ليظهر التعلق بالشمقمقية اللفظية الجمالية، وجعلها أحيانا الأساس، والذي يراجع بعض كتاباتي الأولى يلاحظ إلى أي مدى كان شغفي بالديباجة أكثر بكثير من ترصد للفكر والمغازي أو المعاني والأهداف.

ولكن، وبمرور الزمن، وبالإدمان على قراءة المسرح، بدأت عندي فترة مراجعة أو ما يصطلح عليه الآن بالنقد الذاتي، وبدأت العناية بالفكر، والأهداف، يحل محل العناية بالديباجة، مع أني احتفظت دائما بالديباجة الجميلة بأعتباري شاعراً شعبياً أستظهر الكثير من أشعار سيدي عبد القادر العلمي، ومحمد بن سليمان، والتهامي المدغري، والكندوز، والعيساوي الفلوس، والحاج أحمد الغرابلي، وغير هؤلاء من رواد الشعر العامي المغربي في فن الملحون.

ومن رصيد ما كنت أستظهر من أقوال وحكايات جاءت كتابتي مُفصحة، أو فاضحة لهذا التراكم الذي ترسّب في ذهني، وفجّرت الكثير منه في أعمالي المسرحية، ومن هذا المنطلق أزعم أنني جعلت كثيرا من المسرحيات العالمية مسرحيات مغربية دماً، ولحماً، أنا مؤمن بألا شيء يأتي من لا شيء، ولكن مسرحياتي جاءت من الرصيد الشعبي الذي كان وما زال عندي خزانا لا ينضب له معين في ذاكرتي التي تحتفظ بكل ما سمعت، وما استظهرت من بداية حياتي إلى يومنا هذا.

وليس غريبا أن يصف النقاد الكبار بعض أعمالي بأنها ليست مقتبسة، ولا مترجمة، ولا مُعرّبة، وإنما هي مُستنبتة، بمعنى أنني كنت آخذ الفكرة، وألح هنا على الفكرة بأعتبارها صارت كل شيء عندي،



وأزرعها في التربة المغربية، لأستخرج منها عملاً مغربياً صرفاً، وأصيلاً لا يكاد من يراه يميز بين أصوله المغربية وقماشه المغربي،

يظهر كل هذا بالدرجة الأولى في مسرحية (ولي الله) المقتبسة عن (طرتيف) لموليير، و(المعلم عزوز)، و(الحكيم قنقون) المقتبسة عن (الدكتور كنوك)، و(الحاج العظمة) عن (المثري النبيل)، و(الفضوليات) عن (les femmes savantes).

وعلى ذكر موليير أحب أن أنبه إلى شيء ما في حياتي، كنا في (مدرسة الشعب) وهي مدرسة حرة بفاس، وفي نفس الوقت كانت مركزاً لحزب الشورى والاستقلال، كنا نصوّر مجلة يدوية، وكنت أكتب فيها عموداً، وذات يوم استدعاني الدكتور محمد التازي سعود بعد أن قرأ عمودي مرات عديدة قال لي : (أريد أن أعرف من يكتب هذا العمود؟ وما أن صافحته، حتى بادرني بالتهنئة على عمودي في المجلة، وقال لي معلقاً : (لا شك عندي أنك متأثر بموليير)، وكانت هذه أول مرة أسمع فيها بهذا الاسم، ولما أخبرته أنني لا أعرف هذا الموليير، تحدث عنه بإعجاب، وإطناب، وطلب مني أن أقرأه، فهو موجود في المكتبات، وقد ترجمه الكاتب اللبناني إلياس أبو شبكة.

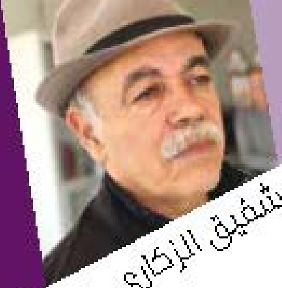
منذ يومها بدأت أقرأ موليير بالترجمة العربية، وأيضا بالفرنسية التي تعلمتها بالسماع، لقد كان يقرأ لي النص المكتوب وأنا أسمع، كنت دائما أجد من أصدقائي من يقرأ لي دون أن يترجم لي وأنا أسمع، وعشقت هذا المبدع، وأحببته حبا لا مثيل له، وعندما بدأت وأحيانا كان يُخيل إلي وأنا أحوّل فقرة من فقراته من الفرنسية إلى العامية المغربية أن هذه الفقرة لي، وتخصني، ولست مترجما لها أو منقولة.

وهذا يسّر لي التعامل مع نصوص موليير بسهولة خارقة للعادة، عندما شرعت في تحويل خزاناتها، وكانت زوجتي تقرأ، وأنا أسمع، وعندما أكتب، أقرأ عليها الفقرة، كانت تقول لي هذه الترجمة ليست صحيحة، فأقول لها نعم ليست صحيحة حرفياً، ولكن فكرياً، أو المعنى المقصود أكثر من صحيحة، فقرتي مأخوذة من موليير تحاول دائماً مسرحة الطابع الأوربي، وتلبيسها بالقماش المغربي الصرف، وفي هذا الباب أذكر أن أستاذي أندري فوازان كان يقول لي : (العلج لا يكتفي بكساء أشخاصه بجلباب، أو البلغة، أو الشاشية، وإنما كان يلبس الأشخاص جوهراً بطبائع، وخصوصيات الشخصيات المغربية، الناس المغاربة)

وهذا مديح أعتز به أيما اعتزاز لأنه لا يكفي أن تجعل الشخص في المسرحية والمتكلم بلغة موليير يتكلم بلغة العلج وكفى، وإنما على الشخص في المسرحية المغربية أن تكون له ذهنية وعقلية مغربية.

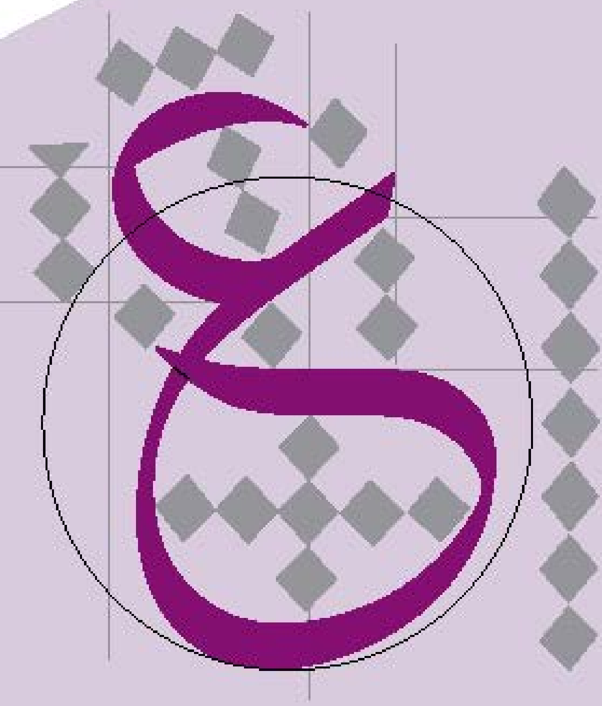


(1967) مسرحية «ولي الله» لموليير اقتباس : أحمد الطيب العلج



شفيق الزكاري

سؤال الحرف
من العتمة إلى النور



إن الاهتمام بالحرف العربي كانت له امتدادات في التاريخ والزمن منذ أبو علي محمد بن مقلة الشيرازي، وأبو الأسود الدؤلي...، إلى حين مجيء الخطاطين الحداثيين والمعاصرين، أمثال محمد هاشم البغدادي وعز الدين دراكوفتش ومحمد حسني البابا ويوسف ذنون ومحمد سعيد الصكار، لتلتحق بهم كوكبة أخرى اهتمت فقط بالخط العربي كشكل جمالي، مع إفراغه من دلالته اللغوية، ومن بينهم الفنان اللبناني وجيه نحلة، ثم جماعة بغداد للفن الحديث التي كان لها تأثير مباشر على مدرسة البعد الواحد، التي انخرط تحت لوائها كل من شاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي ورافع الناصري وجميل حمودي..

فإذا كان الاهتمام بالحرف له مرجعية تاريخية تغرف من عمق الحضارة العربية والإسلامية، على خلاف اهتمامات الغرب بالحرف اللاتيني خاصة مع تجربة التكعيبيين كالفنان الفرنسي براك والإسباني بيكاسو إلى جانب الفنان الفرنسي جورج ماتيو الذي اشتغل على الحرف الياباني عندما عرفت الثقافة البصرية الغربية استنزافا بعد الإعلان على نهاية الصباغة Peinture، مع الفنان ماليفيتش في عمله الموسوم ب «مربع أبيض فوق سند أبيض»، فإن سبب الاهتمام به راجع إلى البحث عن أساليب جديدة لتأسيس رؤية جمالية تستند إلى الموروث الثقافي الذي عرفته الأقطار العربية، خاصة في بدايات استقلالها، بعدما أن كان الفن الفطري هو السائد آنذاك، لما حظي به من تشجيع من طرف الاستعمار، مما دفع بعدد من الفنانين العرب إلى البحث عن وسائل أخرى للتعبير، تمردا على الأنماط السائدة والبعيدة عن ثقافتهم وهويتهم، محملين بأفكار ومشاريع بعد مرجعي وبأسئلة حقيقية يمتحي عن الطرح الجمالي الذي لا يحمل هما إبداعيا، ولا يستند إلى واقعهم المعيش

الإضافة التي اعتمدها الفنان رشيد باخوز هو احتفاليته بالألوان وما فسحته من شفافية جعلت من السند مسرحا لتراكمات كروماتيكية شكلت متعة مشهدية وخلقت تقابلات ظلية تدرجية ناتجة عن لقاء الضوء بالعتمة

لا يمكن اعتبار تجربة التشكيلي رشيد باخوز في شقها الأول إلا بداية لطرح أسئلة وجودية أملتها الظرفية الحالية، وجوابا عن ابتعاد عدد كبير من الفنانين المغاربة الشباب عن هويتهم

«فلا تستقيم تجربة فنية، إلا باستقامة صاحبها، فكرا وسلوكا وإبداعا»، لأن كل تجربة من التجارب الإبداعية مرتبطة بنفسية وطبيعة تربية الذات الإبداعية، كذلك كان الأمر في تجربة الفنان رشيد باخوز، الذي عمل على احتضان مشروع لا يخلو من أهمية ومن مسؤولية في تعامله الجدي مع تيمة أعماله.

ولهذا يعتبر الفنان رشيد باخوز من بين الفنانين المغاربة الشباب الذين دخلوا باب المغامرة في فترة حديثة لاحقة امتدادا للتجارب المغربية الرائدة في مجال الحرف، كتجربة عبد الله الحريري، المهدي قطبي، ابراهيم حنين، مصطفى السنوسي، محمد موسيك، عمر أفوس وحسن المقداد ومن تلاهم كمحمد بستان، نور الدين ضيف الله والعربي الشرقاوي.. حسب تراتبية الأسماء التي ذكرها الناقد بنيونس عميروش في ورقته عن تجربة الفنان باخوز...

لكن الإضافة التي اعتمدها الفنان رشيد باخوز هو احتفاليته بالألوان وما فسحته من شفافية جعلت من السند مسرحا لتراكمات كروماتيكية شكلت متعة مشهدية وخلقت تقابلات ظلية تدرجية ناتجة عن لقاء الضوء بالعتمة في تجانس لا محدود بمسحة باطنة ناتجة عن تفاعل الفنان بنشوة الإحساس أثناء اشتغاله، فكان للحرف نصيبه ومجاله المنسجم والمتناغم في إطار التركيب المجمل للمشهد التركيبي، بحركية استوعبت حدود الانفعال، وجعلت من اللون كالأصفر والأزرق والأحمر، مهيمنا أساسيا في ردهات المساحة، ليحتل الحرف عمق اللوحة كسيمفونية موسيقية غير مكتملة، فكان الأسود هو المحدد الرئيسي للشكل الإجمالي، لتصبح هذه اللوحة أيقونة متحركة تعكس توجس وقلق الفنان ببعد تساؤلي ينحت من طبيعة الثقافة المغربية والعربية والإسلامية في نفس الآن، من خلال عمل يفصل بين حدود التجريد والتشخيص، حيث الحركة بفعل الكتابة التي أفرغها من المعنى اللغوي، واللون الذي شكل قاعدة لتوزيع جميع الأشكال الكرافيكية التركيبية المحيطة.

إن التبرير غير المعلن في اختيار طريقة اشتغال رشيد باخوز، هو حصيلة نوعية تكوينه الكرافيكي المرتبط أصلا بهندسة الخط، وإفصاحه عن مكنون وخزان غير مرئي، لا يمكن القبض عليه إلا إذا توفر شرط الإحساس بأهمية خوالج الباطن، لما تعكسه أعماله من عوالم ميتافيزيقية، تستدرج العين للمشاهدة والتأمل كما تستدعي الوجدان للتفاعل، ضمن طقس روحاني قد يغيب فيه المادي ويحضر فيه ما هو صوفي لدرجة الحلول، فتصبح «اللوحة أنا وأنا هو اللوحة»، على حد قول الحلاج «ما رأيت شيئاً إلا رأيت الله فيه»، بما أن التحفة هي دليل على عظمة وجمال الخالق التي تلزم الكائن بأن يبرهن على وجوده من خلال ظواهر الجمال.

واستنادا لكل ما سبق، لا يمكن اعتبار تجربة التشكيلي رشيد باخوز في شقها الأول إلا بداية لطرح أسئلة وجودية أملتها الظرفية الحالية، وجوابا عن ابتعاد عدد كبير من الفنانين المغاربة الشباب عن هويتهم، واستلابهم وانبهارهم وتبعيتهم لما ينتجه الغرب من أشكال، بعيدا عن مقوماتهم الموضوعية والروحية.

أما الشق الثاني من هذه التجربة المستمرة في الاختمار، تدعونا للاستجابة لفعل الكتابة في بعدها التحليلي لمكونات تستضيف العين والوجدان لعوالمها حسيا وفكريا.

في تشظيات كتاب «الصحو مثير للضجر»، للكاتب عبد العزيز كوكاس، يقول في مقطع تحت عنوان: «بلاغة صوفية» ما يلي:

«قلب الإشارة أوسع من جسد العبارة

فالوضوح دال الهباء، والغموض دليل دهاليز الروح.

لعبة الفراغ.. ظلمة البياض!

الإشارة دليلي لقلب المحنة، حيث تستوطن مرايا النفس.»

من هذا المنطلق كان للفنان رشيد باخوز في المرحلة التالية لمشروعه، كلمته النابعة من عمق إحساساته المرهفة، في تناوله موضوعا أصبح بمثابة مشروع حداثي، انتقل به من تأملاته الروحية المتعالية «Transcendante» الكامنة في قدسية الحرف، لاستدراك وفك اللغز الكامن فيه، مع

تطويعه وجعله ذريعة لاستنباط ما ورائه وكشف الحجاب عنه، ليفصح بدلالته عن ما خفي من أسراره، بانتزاعه من محتوى دلالته اللغوية، لرمز اتخذ بعدا ثالثا ضمن فضاء جمع بين النور والعتمة.

إن هـذه العمليـة في حـد ذاتهـا تـبرر أهميـة تجربـة الفنـان باخـوز، الـذي تبنـى مشروعـا ربمـا اسـتطاع أن يرمـي بـه في أحضـان المعـاصرة دون سـابق إعـلان، أي أن التطـور الطبيعـي لهـذه التجربـة، هـي التـي أملـت وأفضـت إلى هـذا الاتجـاه، دون توجيـه مـن صاحبهـا، فـكان للفيديـو والنحـت والتجهيـز حضـور مـشرق، زاد مـن بهائهـا وإشـعاعها، خاصـة في تجهيزاتـه التـي كانـت حصيلـة تصـور نابـع مـن أسـئلة وجوديـة برمزيـة تشـكيلية وبأبعـاد فلسـفية، سـخر فيهـا الفنـان الحـرف لخدمـة قضايـا مـن منطلقـات حضاريـة، جمعـت بـين الحـرف العـربي والعـبري واللاتينـي، عـلى شـكل حـوار متمـدن أعـاد فيـه رشـيد باخـوز تنظيـف ونـشر هـذه الحـروف مـن خـلال فيديـو قصـير تحـت عنـوان «ترميـم Réfection» لا تتعـدى مدتـه دقيقتـين، بمشـاركة الفنانـة السـينمائية والمسرحيـة (ناديـة الـزاوي)، تعبـيرا عـلى أهميـة الحـوار والجـوار بـين الثقافـات الثـلاث، برؤيـة أفقيـة مسـتقبلية، لاسـترجاع مـا قـد دمرتـه الخلافـات والحـروب..

إن أهميـة مـشروع الفنـان باخـوز تنضـوي تحـت فكـرة اكتمالهـا نسـبيا ببنيتهـا التركيبيـة، وبنظـرة فوقيـة متعاليـة مـن حيـث منهجيـة المعالجـة، في محاولـة للإحاطـة بـكل حيثيـات مـا يحتويـه هـذا المـشروع، بـدءا ببعديـن أي الطـول والعـرض في اللوحـة، مـرورا عـلى البعـد الثالـث وهـو العمـق، ووصـولا إلى البعـد الرابـع الـذي تخولـه تقنيـة الفيديـو.

ولهـذا وكـما قلـت سـالفا، إن اختيـار الموضـوع في تجربـة باخـوز يكتسـي طابعـا روحانيـا، أراد أن يكشـف فيـه عـن اللامـرئي انطلاقـا مـما هـو مـرئي، بجميـع الوسـائل الممكنـة والمكملـة للتحفـة الفنيـة، ضمـن عبـور تعـددت فيـه التقنيـات باختلافهـا ليـبرز ويجسـد مـا لا يـرى، فكانـت المنحوتـة الموسـومة ب (تعـالي)، مـن بـين الإنجـازات التـي اخترقـت عـين المتلقـي مـن منظـور ميتافيزيقـي، كسـؤال وجـودي انبعـث وانبثـق مـن العتمـة إلى النـور، ومـن العـدم إلى الوجـود، كأيقونـة جمعـت بـين (ملـون Palette) سـاخن وبـارد في نفـس الآن، بانسـياب شـكلها وصلابـة معدنهـا، شـامخة كشـعلة تنـير وتضيـئ الكـون، أو كنقطـة مـاء هطلـت مـن السـماء لـتروي ظـمأ الطبيعـة والكائنـات، فكانـت التحفـة التـي اختزلـت مـشروع رشـيد باخـوز، وجعلـت منـه محطـة لاسـترجاع سـؤال الحـرف بنظـرة معـاصرة ومتجـددة.


الفنان رشيد باخوز



أحمد لطف الله

المُنَمْنَمَـــــة بين السَّـــرد وفن التَّصوير

تلتقي في العديد من المُنَمْنَمَات المنجزة العناصر البصرية بالعناصر اللغوية، وذلك ضمن فضاء إبداعي يوحّد بينهما. وقد عُرفت المنمنمة La miniature لدى المجتمعات العربية والإسلامية، باعتبارها عملا فنيا ذا طابع تزييني Décoratif، وكان يُستلهم في الغالب من السرود التقليدية، كالمقامة والسِّير الشعبية ومختلف المُصَنَّفات التراثية، لذلك فعلاقة الرسومات هنا بالمكون اللغوي هي علاقة ذات بُعْدَيْن: بُعد داخلي يربط بين الرسم Dessin والكتابة الموجودة داخل إطار المُنَمْنَمَة، وبُعد خارجي يربط المُنَمْنَمَة بالمرجع السردي المُؤَطِّر لها. وانطلاقا من هذه العلاقة الخارجية، فهي تختلف عن الكاريكاتور Caricature والرواية المصورة Roman-Dessiné، حيث العلاقة بين البصري واللغوي داخل المُنَمْنَمَة موحدة في الزمان والمكان، سواء كان المرجع اللغوي حاضرا (في شكل شذرات غالبا)، أو مرجعا مؤطرا للصورة رغم غيابه عن فضائها. كما أنها تتميز بتعدّد زوايا رَصْد هذه العلاقة القائمة بين التصوير والسَّرد.

تعتبر المُنَمْنَمَة من الفنون التي عرفتها الحضارة الغربية مُبَكِّراً، مثل «منمنمات القرون الوسطى (مجموعة Brevianium grimani التي أنْتَجها فنان نورمبرج الكبير)»[1]، كما أنها انتشرت وعرفت تطورا ملحوظا في المجتمع العربي الإسلامي، وأصبحت جزء من الفن الإسلامي بغض النظر عن جنسيتها، سواء كانت عربية أم فارسية أم تركية. وقد عرف «فن المنمنمات الشرق-إسلامية أو ما نسميه بتعبير آخر فن التصوير التصغيري»[2]، ازدهارا كبيرا منذ العصر العباسي، وتبلورت معالمه عبر عدة مدارس فنية. حيث كان أشهرها مدرسة بغداد (القرن الثالث عشر الميلادي)، والتي يعتبر "الواسطي" أكبر روادها. ثم مدرسة الجزائر (القرن العشرون)، والتي أسسها ونبغ فيها الفنان "محمد راسم".

تحتوي العديد من المنمنمات العربية الإسلامية القديمة على المكوّن الغرافيكي المتجلي في عنصر الخط La ligne وفي تجليات الكاليغرافيا المعتمَدة في الكتابة. كما أنها تتوفر على عنصر اللون. وعادة ما يكون السند الذي ينجز عليه الرسم هو الورق. كما أنها ترفق بنصوص في الكثير من الأحيان أو مقاطع أو عبارات سردية. وقد كان إنجازها في كثير من الأحيان بقصد تزيين المخطوطات، ومن ثمة ترتبط المنمنمات بخطابات التراث السردي العربي المتجلية مثلا في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري وكتابي ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة.

العلاقة بين البصري واللغوي داخل المُنَمْنَمة موحدة في الزمان والمكان، سواء كان المرجع اللغوي حاضرا (في شكل شذرات غالبا)، أو مرجعا مؤطرا للصورة رغم غيابه عن فضائها

ولعل الطابع الحكائي المميز لتلك الخطابات، هو ما جعل العديد من الدراسات الأدبية تعتبرها جنسا أدبيا مُمَهِّداً لظهور الرواية أو القصة، فالمقامة تكاد «تكون لونا من ألوان القصة، لولا أن كاتبها لا يولي اهتماما لتطوير الحدث على ما هو مألوف في أدب القصة، ولولا جنوحه إلى اصطناع البراعة

ففي منمنمات الواسطي نلاحظ تكديس الأشياء المرسومة بطريقة تسطيحية على الورق، ولذلك اعتبرت منمنماته تقليدية لأنها تجمع بين «الأشخاص والعمارة ومناظر الطبيعة والداخل في صورة واحدة مع إبراز موقع الشخص الرئيسي في الصدارة، حيث يبدو حجمه أكبر من حجم غيره»

اللغوية، وإبراز تمكن الكاتب من أداتيته البيانية إلى حد يضيع فيهما أحيانا وضوح القصد من الحدث، وكأن الغاية ليست بأكثر من التأكيد على تلك البراعة، وذلك الأسلوب البياني المملوء بالزخرفة اللفظية»[3].

بينما يظهر البعد الفني في المقامة فيما تزخر به الوحدات الدلالية التي تشكل مضمون المقامة من ثقافة تشكيلية. ومن جهة ثانية، فقد أغْرَتْ هذه الأجناس الأدبية الفنانين لإنجاز أعمال تصويرية من خلال أسلوبها المرتكز على المحسنات البديعية، ولغتها الشعرية. لقد استطاعت المقامة أن تقدم مشاهد خاصة بالعُمران وتصور الأفعال والملامح الجسدية للشخصيات، ولذلك وقع اختيار الرسامين عليها واتخاذها مادة فنية لمنمنماتهم التي تُخْتَبَرُ الصورة البصرية Image picturale للمقامة. فمقامات الحريري مثلا تمتد من «حكايات تتناول شخصيات اجتماعية معروفة، إلى رسم معالم المدن آنذاك، إلى تفصيل في عادات أهل ذلك الزمان، مما صار المادة الأساسية لرسوم الواسطي»[4].

أما من حيث الأسلوب الفني المُتَّبع في سرد الأحداث ووصف ما يتعلق بالشخوص والأمكنة، فقد سلكت المقامة طريقة الصنعة والتكلف، إذ تتوفر على ما كان يسميه البلاغيون القدامى بـ"الزخرف اللفظي"، مما يجعل السرد التصويري للمَشاهد مهتما بالتفاصيل وإكثار النعوت والصفات، وتلك الدقة في التصوير تجعل العمل السردي منفتحا على إمكانية تحويله إلى رسومات.

عرفت المنمنمات العربية الإسلامية تطورا ملموسا على مستوى تقنيات الرسم، مما جعل الدارسين لها يُصَنِّفونَها إلى مُنَمْنَمات تقليدية وأخرى حديثة، ففي منمنمات الواسطي نلاحظ تكديس الأشياء المرسومة بطريقة تسطيحية على الورق، ولذلك اعتبرت منمنماته تقليدية لأنها تجمع بين «الأشخاص والعمارة ومناظر الطبيعة والداخل في صورة واحدة مع إبراز موقع الشخص الرئيسي في الصدارة، حيث يبدو حجمه أكبر من حجم غيره»[5].

توفِّر المقامة هذه العناصر المشهدية الكثيرة، مما خلق لدى بعض الفنانين هاجس نقل أكبر قدر ممكن من هذه العناصر إلى المنمنمة، بغية تشخيص عوالم الحكاية التي تقدمها المقامة. ولعل هذا ما كان يدفع بالواسطي إلى المغالاة في حشد الأشياء دون اعتبار للعلاقة بينها، ولذلك انعدمت قواعد المنظور، وتمّ الاكتفاء ببعدين «من أبعاد الصورة: هما طولها وعرضها، أما العمق أو المنظور العُمقي فلم يبرز الاهتمام به إلا إبّان القرن التاسع الهجري وبشكل عرضي لا يؤكد تحولا إليه»[6].

إن رغبة الواسطي في نقل معالم الحياة العربية اليومية، والتعريف بجزئياتها الدقيقة، جعلت من المكان والشخصية العنصرين البارزين في منمنماته التي ترسم فضاءات المدينة، وتركز على كل ما له خصوصية معمارية. وذلك باستخدام تقنيات وأسلوب فن الزخرفة، مثل



إن رغبة الواسطي في نقل معالم الحياة العربية اليومية، والتعرف بجزئياتها الدقيقة، جعلت من المكان والشخصية العنصرين البارزين في منمنماته التي ترسم فضاءات المدينة، وتركز على كل ما له خصوصية معمارية

أسلوب التكرار الذي يتم عبر تقنيتيْ التتابع والتناوب

وفي رسمه للشخصية يستند الواسطي إلى الوصف الشامل الذي يقدمه سارد المقامة للشخصية، ورصد حركاتها. فهو يهتم بتصوير الحركات والإيماءات، مما يجعل الشخصية المرسومة في المنمنمة معبرة عن الحدث المسرود في المقامة، وخاصة فيما يتعلق بشخصية "أبي زيد السروجي" بطل منمنمات الواسطي، ومقامات الحريري.

وهناك قضية أخرى تتعلق بمنمنمات الواسطي، وهي جديرة بالتأمل، إذ نجده في كثير من الأحيان لا يتقيد بموضوع المقامة، فيمزج في بعض منمنماته بين أجواء المقامة، وموضوعات أخرى تنتمي لمتون سردية أخرى، أهمها كتاب ألف ليلة وليلة. فالمنمنمة التي رسمها على

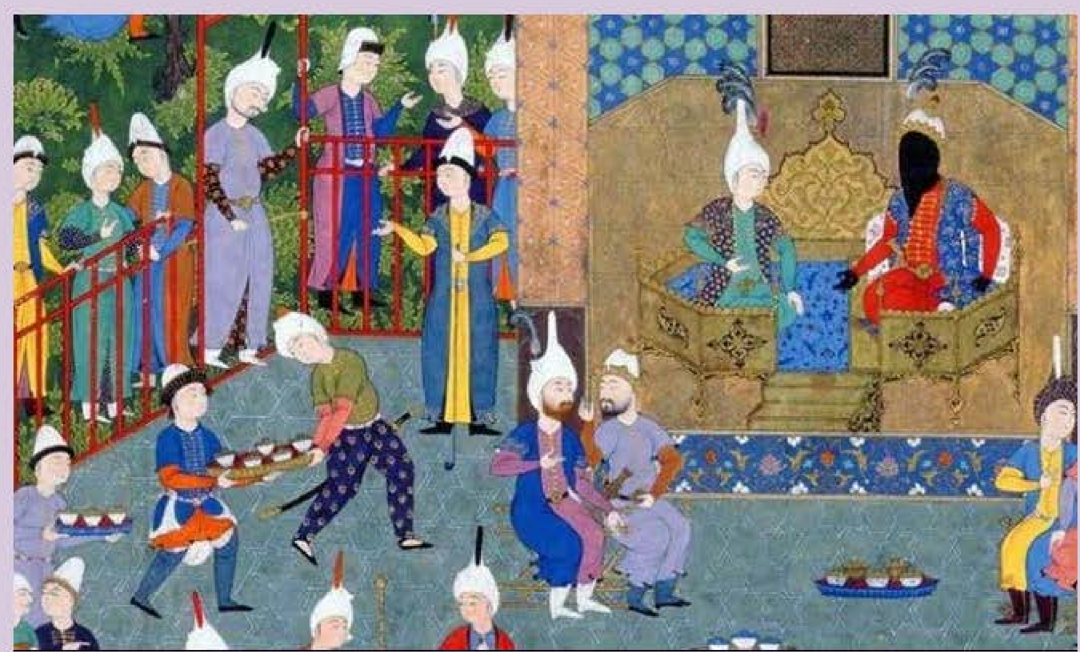


هامش "المقامة العمانية" للحريري تتميز «بأكثر من عنصر طبيعي وحيواني وإنساني، فإننا نجد فيها قردة تصعد أشجارا مختلفة الأشكال، ونباتات ملتفة وطيورا، وهي كلها عناصر لا وجود لها في المقامة، بل استقاها الواسطي من سيناريوهات مشابهة لها، ونكتفي هنا بذكر نص من ألف ليلة وليلة للسندباد، تتوازى عناصره مع كل مكونات هذه اللوحة»[7].

فالمنمنمة إذن، من هذه الزاوية، تعتبر نصًا موازيا للنص السردي، حيث يتصف الرسم بالحكائية، من خلال تصوير الحدث والتفاعل القائم بين الشخصيات. وفي بعض الأحيان يصبح هذا النص الموازي خطابا نقديا للسرد، حيث يتم ترتيب العناصر في الصورة المرسومة بطريقة مخالفة لما هو موجود في الخطاب السردي، أو يستحضر الرسام عناصر أخرى غير موجودة في هذا الخطاب، وقد استطاعت المنمنمة أن تعبر عن مواضيع متعددة، بل «يذهب الكثير من دارسي صور الواسطي إلى التأكيد على كونها تتجاوز المقامات في التعبير عن مختلف جوانب المجتمع يومذاك»[8].

ولعل هذا الانزياح عن مضمون المقامة، يؤهلنا للقول بأن الواسطي كان يعي جيدا دور الخيال وقيمة الحرية في عمل الفنان، فالمقامة في بعض الأحيان تصبح محفزًا للمتخيل الجمالي لدى الفنان، وأرضية انطلاق لعمله الفني.

وفي كتاب ألف ليلة وليلة، يوفر السرد طبقة كثيفة من محكي الأحداث، مما يجعل هذا المحكي مهيمنا على باقي العناصر السردية الأخرى، بينما في المقامة، يسود محكي الأفكار، لأنها كانت تستهدف الفئة المثقفة من القراء، لذلك قدمت ألف ليلة وليلة للواسطي إمكانات فنية مهمة. فهي تمزج في لغتها بين الفصحى والعامية، وتتوجه



لعامة القراء، وبذلك تمكنت من تصوير مشاهد قابلة لأن تُنقل عبر وسيط فني آخر مثل الرسم أو السينما. إن «إيجابية الحكايات أو سمو الليالي يكمن في القدرة على إخراج (mise en scène) هذه الكثافة أو العمق المزدوج، هذا الوجود المزدوج، أي في القدرة على إزاحة الأشياء بما فيه الكفاية لجعلها قابلة للتصوير»[9].

تقدّم لنا حكايات شهرزاد شخصيات مُتمَسِخَة Métamorphosés، حيث يحدث التحول من الإنساني إلى الحيواني، مما يتيح إمكانيات تخييلية تعتمد على دلالة الرمز الحيواني. وذلك لخلق صورة ذهنية تحدد ملامح الشخصية والصفات التعبيرية التي تعتبر المادة الفنية لفنان المنمنمات.

وقد استطاع كتاب ألف ليلة وليلة تطوير فن المنمنمات، حيث شكل محور اهتمام المنمنمات الحديثة، فقد انتُخب محمد راسم الجزائري ما بين عام 1924 و 1932 «رساما لكتاب ألف ليلة وليلة الذي أنتجته ماردن روس. وفي هذا العمل الفني الضخم، وضع محمد راسم عصارة عبقريته الفذة في تناسق الألوان الدقيق، وغزارة أدواته التعبيرية، وتنوع أسلوبه التقني المتميز»[10]. وقد كان راسم متمكنا من تصوير الشخصيات والأحداث التاريخية ببراعة فنّان مسكون بسؤال البحث عن الهوية العربية للفن التشكيلي، والذي كان إلى عهود قريبة يعتبر من الأجناس الإبداعية الدخيلة على العالم العربي، ولذا عثر محمد راسم على ضالته في المنمنمة، وعمل على إحياء النموذج القديم العربي الإسلامي لهذا الفن. وهكذا تجاوزت رسوماته في

لقد وجد محمد راسم في التصوير المشهدي المهيمن على الخطاب السردي التراثي عامة، مادة طيّعة لتطبيق تقنيات المنظور الحديثة في التصوير؛ فاستخدم المنظور المخروطي Perspective Conique، وتقنياته المتجلية في نقط التلاشي، والضبابية والوضوح



ألف ليلة وليلة غرض الإيضاح Illustration لتحقيق رغبة تقديم فن عربي أصيل.

ومن جهة أخرى ساهم تأثير الفن الأوروبي في الثقافة العربية، في تحديث فن المنمنمات، فقد «تأثر محمد راسم بالفنانين الأوروبيين في تركيبة العجينة اللونية، تدرجاتها، انعكاساتها، مقاماتها، أنغامها، تناقضاتها، وتوافقها»[11].

لقد وجد محمد راسم في التصوير المشهدي المهيمن على الخطاب السردي التراثي عامة، مادة طيّعة لتطبيق تقنيات المنظور الحديثة في التصوير؛ فاستخدم المنظور المخروطي Perspective Conique، وتقنياته المتجلية في نقط التلاشي والضبابية والوضوح، ولذلك يعتبر أعظم إنجاز له «في عالم المنمنمات الإسلامية أنه أدخل إلى فضاء المنمنمة البعد الثالث وفقا لقواعد المنظور الأوروبية التي عرفها فن التصوير منذ عصر النهضة»[12].

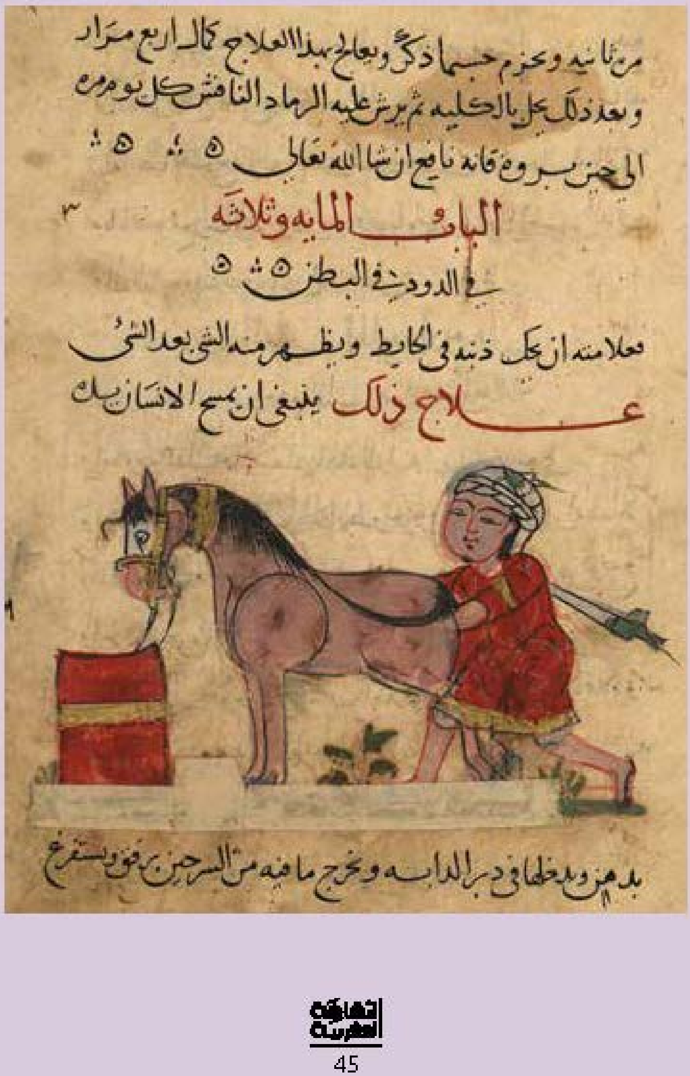
من هنا يمكن اعتبار المنمنمة فنا تابعا للمنجز السردي، والذي تعالقتْ به إبداعيا. لذا فهي تمثيل لفن التصوير، ما دامت تمتلك البعد الصناعي الذي تركز عليه أغلب التعريفات المقدّمة لمفهوم الفن. ويختار الباحث الجمالي موليم العروسي هذا الطابع الصناعي للإجابة عن سؤال تصنيف المنمنمة ضمن الفنون، ومناقشة درجة "فنيّتها"، فتلك «الرسوم التي تزين الكنائس والقصور والتي كانت تتخذ مواضيع الإنجيل كأساس للاشتغال، أين تصنفها؟ ألم تكن تقوم مقام المنمنمات داخل مقامات الحريري وغيرها؟ (...) لأن كل عمل تابع، مبني أساسا على أن يكون تكملة للأساسي أو توضيحا له ما هو إلا صناعة. ما السر في ذلك إذن؟ إن الفن بما هو خلق وإبداع لم يدخل التاريخ إلا عندما استقل المنتوج البصري وأصبح يعتبر في حد ذاته ولذاته»[13].

هكذا تظل العلاقة ما بين المنمنمة العربية والخطاب السردي، محكومة باختلاف الزمن الإبداعي لكل منهما. فهي علاقة خطاب لاحق (المنمنمة) بخطاب سابق (السرد)، ومن ثمة لا يمكن الحديث عن علاقة تكامل، لأن الخطاب الأول اللغوي نشأ تاما وعرف طريقه التداولي للمتلقي، أما الخطاب الثاني البصري، فيعتبر الأول مصدرا لإبداعيته. من

هنا، فعنصر الربط بينها وبين الخطاب السردي يتجلى في التفسير الجمالي، حيث يقدّم الرسام الموضوع بوسيلة فنية أخرى، ويكشف من ثمة عن تصوره الجمالي الذي يفسّر به فهمه للمقامة أو الحكاية، فالمنمنمات «تشرح وتفسر وتضيف إلى الكتاب وجهة نظر ترتبط بالرسام، وهذه العلاقة بين الخط الذي يحدد الأشكال، ويخلق صيغة، وبين الألوان المتدرجة المنسجمة تعكس لنا في أدنى مستويات التلقي صيغة تعبيرية عن هدف واضح، هو رسم القصة التي يريد الكاتب أن ترسم»[14].

ولا شكّ أن عملية تحويل ما هو لغوي إلى ما هو بصري، تنبعث من الوعي الفني لدى الرسام بالقراءة الجمالية للسرد العربي القديم. فقد شكلت منمنمات الواسطي «جزءا من المقامة أو نوعا من التلقي لها بعد مضي ما يقرب من قرن على ظهورها»[15].

إن ارتباط المنمنمة بالسرد كان ضرورة تعبيرية. وقد ساهم تقدم نظريات التصوير الحديثة، وتطور مستوى الوعي الفني، والتلقي البصري، في فصل المنمنمة عن مصدرها الإبداعي، واعتبارها فنا مستقلا بذاته. فمنمنمات الواسطي كانت «تريد أن تكون انعكاسا للنص الذي تصاحبه وتخضع له. لم تكن منذورة إطلاقا لتنفصل عنه وتوجد بذاتها. بيد أن ما كان غير معقول في عصر الواسطي لم يعد كذلك في أيامنا. منمنمات هذا الرسام تحيا حياة مستقلة وتكتفي بذاتها»[16]. وقد أصبح التفسير متبادلا بين الرسم والسرد، إذ «لم يعد الواسطي هو الذي يشرح الحريري، بل الحريري هو الذي يشرح الواسطي»[17].



المراجـــع

1. أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات، ص: 198.

2. د. زينات بيطار، غواية الصورة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى: 1999، ص: 187.

3. بلند الحيدري، "الواسطي، رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية"، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، سلطنة عمان، العدد: 3، 1995، ص: 134.

4. المرجع السابق، ص: 135 – 136.

5. د. زينات بيطار، غواية الصورة، مرجع مذكور، ص: 192.

6. بلند الحيدري، الواسطي، رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية، مرجع مذكور، ص: 136.

7. رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000، ص: 245.

8. بلند الحيدري، "الواسطي، رسم مقامات الحريري فاختصر الفنون الإسلامية"، مرجع مذكور، ص: 138.

9. جلبير غرانغيوم، لغة العلاج والنسيان، دراسات في ألف ليلة وليلة وقضية "الآيات الشيطانية"، ترجمة محمد أسليم، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى 1996. ص: 55 – 56.

10. د. زينات بيطار، غواية الصورة، مرجع مذكور، ص: 189.

11. المرجع السابق، ص: 201.

12. نفسه، ص: 192.

13. موليم العروسي، "زمن الصورة"، مجلة علامات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، عدد: 9، 1998، ص: 14.

14. طارق شريف، "معنى الفن عند العرب"، المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، عدد: 124، نيسان 1973، ص: 112.

15. رشيد الإدريسي، "سيمياء التأويل"، مرجع مذكور، ص: 244.

16. عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1995، ص: 80.

17. المرجع السابق، ص: 80.



جعفر عاقيل

عوالم لذاكرات ممكنة

عرف المشهد الفوتوغرافي الفني بالمغرب في العقدين الأخيرين تجريب مجموعة من المفاهيم الجمالية والمقاربات الفنية والصيغ البصرية. وقد كان لهذه التجارب نتائج وتأثيرات إيجابية في المنجز الفوتوغرافي المعاصر. إذ منحت هذا الأخير تَعَـدُّداً في الرُّؤى والحساسيات والأذواق، كما مكَّنت الفوتوغرافيين المغاربة، بمختلف أعمارهم وانتماءاتهم الثقافية، من كسب رهان ابتكار أشكال ومحتويات جديدة. وتأسيساً على هذه الانشغالات والمَخَاضَات، سيعرف المشهد الفوتوغرافي الفني بروز أسماء عديدة يُوَحِّـدُها إثارة الإشكالات والأسئلة والموضوعات الراهنة، كقضايا الهجرة والتنقُّـل ما بين الحدود، والعلاقات بين الفضاء العام والخاص في المدن والقرى، والتقاطُعات ما بين الذاكرات الفردية والجماعية، علاوة على مُساءَلة زمننا الراهن في تطوراته وانكساراته.

وقد احتلَّت فكرة الذاكرة مساحات هامة في مُنْجَز جماعة من الفوتوغرافيين المغاربة من خلال اهتمامهم وانشغالهم بالقضايا الفكرية والفنية والجمالية التي يثيرها هذا الموضوع المُلْتَبِس والشائك والثَّخين. بل يمكن القول بوجود إرهاصات لِتَشَكُّل «اتجاه» يَضُمُّ مجموعة من الحساسيات والرُّؤى الشِّبْه المُتَخَصِّصَة في هذا المضمار، وذلك باشتغالها، إما على ذاكرة الأمكنة والفضاءات، أو من خلال مُساءَلة الرِّيبِرْتوَار البصري المغربي بِشِقَّيْه الوطني والكولونيالي. أو من خلال زيارة الألبوم العائلي لفهم التاريخ الشخصي / الذاتي للفوتوغرافي، سواء الراهن منه أو الضارب في الزمن. ويمكن، على سبيل المثال لا الحصر، استحضار كل من أعمال التهامي بنكيران وعبد الغني بيبط وكارول بن إيطاح Carolle Bénitah وأمين أولمكي. وكلها حساسيات تنخرط بتجاربها المتعددة في إنتاج، من خلال القصديات التي رَسَمَتْها لِمُنْجَزِها الفوتوغرافي، أعمال / وثيقة بصرية تتوفر على بعض إمكانات وشروط الإسهام في كتابة التاريخ المعاصر للمغرب.

تقترح علينا أعمال هؤلاء الفوتوغرافيين مجموعة من العُروض والإمكانات البصرية التي تتقاطع رغم تنوع المقاربات واختلاف جهات النظر، حول فكرة الاحتفاء بالذاكرة سواء في بُعْدِها الذاتي أو العائلي. إن ما يثير الرغبة، بل حتى الفضول أحياناً، أثناء محاولة الاقتراب من فهم وتفسير، ثم تأويل مكونات وتأليفات، ثم دلالات هذا المنجز الفوتوغرافي، هي تلك الاختيارات الفنية في التِّيمَة المُوَظَّفَة، وزوايا النظر المُعْتَمَدة في المعالجة، وطبيعة المسافات التي تربط الفوتوغرافي بموضوعه المُصَوَّر، وتَعَدُّد المصادر الفنية والمرجعيات الجمالية والقضايا الفكرية التي اعْتَمَدَتْها كل فوتوغرافي في عمله. وخاصة ذلك الاستفزاز

يمكن القول، بو جود إرهاصات لِتشَكُّل «اتجاه» يَضُمُّ مجموعة من الحساسيات والرُّؤى الشِّبْه المُتخَصِّصة في هذا المضمار، وذلك باشتغالها، إما على ذاكرة الأمكنة والفضاءات، أو من خلال مُساءلة الرِّيبِرْتوار البصري المغربي بِشِقَّيْه الوطني والكولونيالي



الجميل الذي تثيره هذه الأعمال في حَوَاسِّنَا وتحديداً في حاسّتنا البصرية. فعلى خلاف قَصْديَّاتِ الصُّوَر الفُرْجَويَّة الهَجينَة التي عوَّدَتْنا عليها شَاشات التلفاز ومواقع التواصل الاجتماعي والسمارتفون، فإن رهانات صور هؤلاء الفوتوغرافيين هي تحقيق المتعة ولا شيء سوى المتعة عند المشاهد لحظة تَذَكُّرِهِ لعوالم وحيوات هذه الذاكرات، أو حين محاولة تجديد علاقته بها. وكل ذلك من أجل إمْتَاعِ المشاهد بلحظات ومواقف وحالات تحفز على الإنصات للذات لحظة الوقوف/ الترائي أمام هذه المرايا.

إن رهانات صور هؤلاء الفوتوغرافيين هي تحقيق المتعة ولا شيء سوى المتعة عند المشاهد لحظة تَذَكُّرِهِ لعوالم وحيوات هذه الذاكرات، أو حين محاولة تجديد علاقته بها. وكل ذلك من أجل إمْتَاعِ المشاهد بلحظات ومواقف وحالات تحفز على الإنصات للذات لحظة الوقوف/ الترائي أمام هذه المرايا.

هكذا تطلعنا كاميرا التهامي بنكيران على ذاكرات أمكنة وفضاءات وأجواء بصمت حيوات أجيال مختلفة من المغاربة وذلك على امتداد عقود من الزمن انخرطوا فيها بكل وجدانهم وشعورهم. وقد صور لنا ذلك بطريقة تجمع في طياتها ما بين مقاربتين التشكيلية والتوثيقية وينهج أسلوب تمثيلي يمثل الصور / الحالات المُصَوَّرَة بأشكال ومحتويات نستحضر من خلالها كل تلك اللحظات الحميمة ليوميات المغاربة بفضاءات المدرسة العمومية وما كانت توفره هذه الأخيرة لروادها من منفرجات وترفيه وذكريات جميلة. تحملنا أعماله، من خلال انتقاء نماذج من الصور تجسد إما نهاية أو بداية الموسم الدراسي، عبر ديكوراتها وأكسسواراتها وشخوصها إلى زمن أمسى ذكرى. لأننا أصبحنا نعيشه فقط في دواخلنا كتخييلات وصور ذهنية وأحاسيس وذكريات أمام القسوة التي يمارسها علينا التطور الرقمي. أليس العمل الأول والأبدي للفوتوغرافي هو التسجيل والتوثيق والأرشفة أي حفظ الذاكرة؟ إن المنجز الفوتوغرافي الذي أبدعته كاميرات بنكيران يجيب في ثناياه على جزء كبير من هذه القضايا، ذلك أن مبدعنا يدرك جيدا قيمة هذه المهمة الجسيمة. بل يمكن القول، أن أعماله ومن خلال المقاربة الذي نهجها استطاعت أن ترمم بعض الشقوق التي أصابت هذه الذاكرة وأن تحيك بعض رقعها الممزقة وأن تقوم بإعادة تحيينها ومن تم منحها حياة جديدة.

وفي السياق نفسه، يقدم لنا عبد الغني بيبط عرضاً بصرياً غير مألوف، في الريبرتوار الفوتوغرافي المغربي، بحيث تَرْحَل بنا، فوتوغرافياته إلى عالم تخييلي يَمْزِجُ ما بين بقايا أثر الألبوم العائلي، بقايا صور الجَدّ والجَدَّة تحديداً، والإخراج الفوتوغرافي. إن مقاربته، لا تُؤْمِن، فقط، بفكرة التأثيث أو التَّزْيينِ المُسَطَّح للمساحة المصوَّرَة، وإنما تَمْزِجُ، بوعي ونظر ثاقبين، ما بين مكونات بصرية، (نُتَف وبقايا صور فوتوغرافية عائلية)، وأخرى مادية (قلادات أمازيغية، سُبْحَات، قطع من «السِّوَاك»...)، تراهن، هي الأخرى، على إمتاع عين المشاهد إمتاعاً بصرياً. إن مُبْدِعَنَا يعي جيّداً بأن اللقاء الأول الذي يُؤَسِّسُه المشاهد مع العمل الفوتوغرافي، والذي يمثل لقاءً أساساً ومُهِمّاً وحاسِماً في توجيه كل القراءات والتأويلات الممكنة، لا

مقاومة ضد الإغراء والافْتِتَانِ البَصَرِيّ المجَّانِيّ، وضد التَّحَكُّم الذي ما فَتِئَتْ تُمَارِسُه على حاسَّتِنا البصرية الصُّوَرُ المتداولة راهِناً في محيطنا البصري

يمكن أن يتحقق وأن يبلغ مقاصده إلا عن طريق العين وبواسطتها. على اعتبار أن العين هي ما يَمْنَحُ المُشَاهِد تلك القدرة على تمثل الأشياء الممثلة أمامه، ومن التعرف تدريجيا على أشكال وأحجام وإحاطات وخطوط وحدود الصورة الفوتوغرافية، وتلك هي وظيفة العين وسلطتها. كذلك يثير فينا منجزه الفوتوغرافي، من جهة أخرى، سؤال هجرة العلامات البصرية وإيقاع حركتها ثم حدودها، بعبارة أخرى، بأي وعي ينبغي استقبال هذه الذاكرة أو رفضها. إن فوتوغرافياته لا تقدم وصفات ولا حلولا جاهزة بخصوص ذلك، وإنما تفتح أمامنا أفقا جديداً للتفكير فيما تبقى من أثر لهذه الذاكرة.

وانسجاما مع قضايا العرضين السابقين، تُحْيِي فينا مساهمة أمين أولمكي بدورها عبر مكوناتها وتركيباتها ولغتها السؤال الجوهري في الفوتوغرافيا، ألا وهو قضية التمثيل. كما تثير انتباهنا أيضا إلى مسألة الوظائف والاستعمالات التي صارت تأخذها الصورة في زمننا الراهن. كذلك يدعونا أولمكي من خلال عرضه إلى التفكير في سؤال كيف نَحْيَا فينا، ومن خلالنا الصورة، وأيضا، كيف نَحْيَا فيها نحن أيضا؟ ومن القضايا الأساسة التي نقف عليها في مقاربته الفوتوغرافية، إثارته لبعض الأسئلة المرتبطة بتفكيك وتخمين، ثم تجاوُز المعنى السطحي والمستهلك المُتَرسِّخ في ذهننا عن الفوتوغرافيا العائلية باعتبارها تخليداً للحظة عزيزة ومُتَمَيِّزَة وحميمة. كما يمكن أن



ننظر للمَشَاهِد والحالات والمواقف التي تُمَثِّلُها أعماله، باعتبارها مقاومة ضد الإغراء والافْتِتَانِ البَصَرِيّ المجَّانِيّ، وضد التَّحَكُّم الذي ما فَتِئَتْ تُمَارِسُه على حاسَّتِنا البصرية الصُّوَرُ المتداولة راهِناً في محيطنا البصري. بعبارة أخرى، إن أعماله هي محاولة احتفال بصري بالذاكرة العائلية ومن خلالها بذاكرة الذات بنشيد لغته اللون والملْمَس والخُطوط وامْتداح التعبير. كما هي أيضا بحث وسَفَر، ثم اقْتِفَاءٌ لأثر شظايا مُتطايِرة هنا وهناك، بعيداً عن الوسائط والمرشحات، بالرغم من وعي مبدعنا وإدراكه بصعوبة تحقيق هذا الهدف في كليته.

أما فوتوغرافيات كارول بن إيطاح **Carolle Bénitah**، فيمكن اعتبارها بحثا مُسْتَمِراً في كيفية ترميم وتجميع ورَسْكَلَة، ثم إعادة بناء لذاكرة الصُّوَر العائلية، كمحاولة من مبدعتنا لإنقاذ الوضع الاعتباري، ورد الاعتبار للمكانة التي كانت تَتمتَّع بها الفوتوغرافيا العائلية. ففي ظل المدّ الجارف لملايين الصور الرقمية، والتي تُولَدُ يومياً بلا روح ولا جسد، وتُداهِم حياتنا الخاصة والعامة من دون استئذان، تَقْتَرِحُ علينا بن إيطاح مُنْجَزاً فوتوغرافيا كَتَبَتْ حروف جُمَلِهِ البصرية بنظرة مُشَاغِبَة لا تعرف المُهادَنَة. أكثر من ذلك، تقدم لنا فوتوغرافياتها تأليفاً بصرياً بتقطيعات وتطريزات، ثم إخراج يُوَلِّدُ في ذهننا تصَوُّراً جديداً عن معنى الألبوم العائلي. وكل ذلك عن طريق مراجعة Revisiter محتويات وأشكال صور هذه الألبومات، وأيضا إعادة كتابة قصص حكاياتها وتواريخها لمنح هذه الصور

حياة جديدة. إنها محاولة لـتَحْـيـين ذاكرة الذات والعائلة، أو غيرهما بعيداً عن لغة التَّشْـويق والنوستالجيا. لقد نَـجَـحَـتْ مُـبدِعَـتُنا، وفي أكثر من محطة، في رهاناتها وخاصة في منح المشاهد فسحة فوتوغرافية مهووسة بحس المغامرة والبحث الفوتوغرافي المتجدد عن الـذات وعن علاقتها بالمؤسسة العائلية وعن فكرة الزمن. وذلك بتوظيف مواد غير مألوفة فوق رقعة الصورة تختلف كليا في مرجعياتها وأسنادها عن المكونات التي تعوَّد الفوتوغرافي الاشتغال بها / عليها، كاستعمال الحياكة وتوظيف فن التطريز وإدماج الرسوم والألوان أثناء عملية السحب النهائي للصور.

تأسيساً على ما سبق، يَـتَبَيَّنُ أن هؤلاء الفوتوغرافيين، تتقاطع مقارباتهم بالرغم من اختلاف تجاربهم الفوتوغرافية وحساسيتهم الفنية حول قضية جوهرية واحدة، ألا وهي قضية التمثيل. لكن، ما يُـمَـيِّـز هذا «الاتجاه»، إضافة إلى ما سبق، هو منجزهم الفوتوغرافي الذي أَبْـدَوْا فيه البلاء الحسن، مُـنَجَزاً يختلف نوعياً، سواء في شكله أو في مضمونه، عن الصور التي عوَّدَتْـنا عليها العيون الكسولة لبعض الفوتوغرافيين. ذلك أن مبدعينا وظفوا أرشيفا فوتوغرافيا، روحـاً وجسداً، كسند في مقارباتهم لاستنطاق الذاكرة ومحاورتها، كما عمَـلوا على الارتقاء بكاميراتهم من مجرد عنصر وسيط يُـتقِـنُ بـإحكام فعل التسجيل والتوثيق، إلى مستوى بحث لا متناهي في / عن الآليات المُمْـكِـنَة لإعادة كتابة تاريخنا الخاص وبعد ذلك تاريخنا العام. بل يمكن القول، أن العودة في أعمالهم إلى الأرشيف العائلي/ الألبوم العائلي ومساءلته، ليس الغاية منها تحقيق الترف الفكري ولا التباهي الفني فقط، وإنما نابعة من رغبة وحاجة ملحتين في التعبير عن الذات الفردية والجماعية على السواء.

إن اختيارهم هذا، يأتي، أولا كتضميد لجروح مسكوت عنها لسنوات طوال، إنها البوح عن الذات في أبْهَى تجلياتها، وثانيا، كردّ اعتبار واحتفاء بشخوص همَّشَـهَا الزمان. وليس أخيراً، كشكل من أشكال المقاومة والرفض لتلك الصور التبخيسية المنتشرة بكثرة في حياتنا المعاصرة، والتي لا تتهاون شبكات التواصل الاجتماعي في نشرها والترويج لها من خلال صور السيلفي وما شابهها. ظنّاً بل اعتقاداً من صاحبها أنه بإنجازاته الافتراضية هذه، وبإنجازه لمثل هذه اللقطات، وبتنويعه لزوايا النظر فيها، سَـيُكَـثِّفُ من هيئات حضوره وأشكال وجوده.

إن مقاربة مبدعينا أرقى وأقوى من هذا الاستنساخ الهجين والمُبَسَّـط والهَش. كما أنها تتجاوز وتتعالى عن ذلك الأسلوب المُتمَـاهِي في النرجسية، والمنغمس في كشف الذات عن نفسها من خلال الشاشة. إن التجريب الذي سَـلَـكَـتْه هو محاولة لتأسيس علاقات جديدة مع الأرشيف / الموضوعات الممثلة في الألبومات، علاقات مبنية على فكرة التركيز على خارج الحقل وعلى التأطير المضاعف ومتشبعة بجماليات الصورة وفنيتها وكذلك منجذبة نحو إنتاج دلالات جديدة خارج قوانين الفرجة ونواميس الإثارة.

أن مبدعينا وظفوا أرشيفا فوتوغرافيا، روحاً وجسداً، كسند في مقارباتهم لاستنطاق الذاكرة ومحاورتها، كما عمَلوا على الارتقاء بكاميراتهم من مجرد عنصر وسيط يُتْقِنُ بإحكام فعل التسجيل والتوثيق، إلى مستوى بحث لا متناهي في / عن الآليات المُمْكِنَة لإعادة كتابة تاريخنا الخاص وبعد ذلك تاريخنا العام



خرائطية الفن التشكيلي المغربي الحديث

تجارب بين الفطريـــة الشَّعْبِيَّة والعِصامِيَّة العالِمَة

عبد الله الشيخ

"ليست المعارف الرحبة هي التي تميز العصامي عن المتمدرس،
بل الدرجات المختلفة للحيوية والثقة بالنفس"

ميلان كونديرا

"يمكن لنا القول، بشكل أو بآخر، بأننا جميعا عصاميون
بالنظر إلى التحديات الجديدة على مستوى المعرفة والمعرفة العملية التي نواجهها يوميا"

فاليري وج- م دو أندراد

من الأهمية بمكان التأكيد في مُسْتَهَلّ هذا المقال الجمالي، أنّ خرائطية الفن التشكيلي المغربي الحديث، تَتّسمُ بتعدُّد تجاربها الإبداعية، وتنوع أساليبها التصويرية، مما يُبْرِزُ بالقوة وبالفعل غِناها وعمقها النَّوْعِيَيْن، لا الكَمِّيَيْن فحسب. فهذا المتن البصري المتدرج، عبر كل الحِقَب التاريخية، بتعدد ثقافاتها وحضاراتها التي رصدها الكاتب العصامي محمد السجلماسي، والمفكر عبد الكبير الخطيبي، والباحث إبراهيم العلوي، منذ فترة ما قبل التاريخ إلى الراهن المعاصر، يشهد على مدى دور الفنون الفطرية والعصامية، في الآن ذاته، في إنعاش الإبداع التشكيلي وتَجْذيره، سواء عبر فن المعمار، أو الصِّناعات الحِرَفِيّة، أو على مستوى الرسومات والزخرفات المصاحبة للمخطوطات والمحكيات الشعبية والعالمة، معا. (الفن المعاصر بالمغرب، دار النشر العريقة ACR، 1989)

> **خرائطية الفن التشكيلي المغربي الحديث، تَتَّسمُ بتعدُّد تجاربها الإبداعية، وتنوع أساليبها التصويرية، مما يُبرزُ بالقوة وبالفعل غِناها وعمقها النّوعيَين، لا الكَمِّيَين فحسب**

الفنّانون الفِطْريُّون آباء التَّشْكيل المغربيّ الحديث

لا جدال في كون أول انفتاح وظيفي على السَّنَد المخْمَلِيّ (chevalier) والقُماش (toile)، تحقق على يد الفنانَ الفطري محمد بن علي الرباطي (1939-1861)، مُخْتَرِقاً بذلك عوالم المُنَمْنَمات، والتشكيلات الحُروفية والانتاجات التزيينية، حيث سيقيم أول معرض فردي له عام 1916 بالرواق البريطاني غوبيل.

نَسْتَشفُّ من هذا التأطير التاريخي ما مُؤَدّاه، أن الفن التشكيلي المغربي الحديث وُلِدَ فطريا بكل المقاييس، فقد توالت التجارب المُماثِلَة، على نحو مغاير، بفضل الإبداعات العصامية العفوية لكل من أحمد الورديغي، ومحمد بن علال، وأحمد اليعقوبي، وكذا لأسماء نسائية مغمورة (الفنانات الفطريات مشماشة، حدو، للاعائشة وغيرهن).

بعيداً عن كل طرح اخْتزاليّ ومُؤَدْلَج، ينتصر للوصاية الأبوية الكولونيالية، تجدر الإشارة إلى كون الفن الفطري هو الإرهاص الأولي للإبداع المغربي الحديث، حيث يرجع الفضل في تنميته وتداوله إلى نقاد عالميين وازنين أمثال : الناقد بيير غاسيي (مونوغرافيا أحمد اليعقوبي، 1961)، جاك أزيما (مونوغرافيا بن علال، 1962)، الفنانة والأستاذة جاكلين برودسكيس، صحبة بن امبارك (مونوغرافيا أحمد الورديغي، 1963)، غاستون ديل (الفن الفطري، المنشورات المغربية والدولية طنجة 1964)، المؤرخ محمد السجلماسي (التصوير المغربي، 1972) المؤرخ عبد السلام بوطالب (التصوير الفطري بالمغرب، 1985)، الأديب محمد الطنجاوي (مونوغرافيا مولاي أحمد ادريسي، بدون تاريخ)، إلى جانب المصاحبة التأريخية والتوثيقية لهؤلاء النقاد الألمعيين، هناك الرعاية المعنوية والاعتبارية للفنانين الفطريين على يد مبدعين وأدباء حداثيين ذائعي الصيت : جاك أزيما رفقة محمد بن علال، بول بولز رفقة أحمد اليعقوبي، بيير غودبير وجورج بوداي وأندري لود رفقة الشعيبية، جاكلين برودسكيس رفقة فاطمة حسن وميلود الأبيض ومحمد القاسمي (تنكر لجميل صنيعها تاريخنا الفني المعاصر وذهبت ضحية عقليات "الطمس الرمزي" المبيتة)... إلخ.

الفنّ الفِطْرِيّ ورهان تأكيد الذَّات

ليس الفن الفطري أو الخام بالمغرب (يعتبر الناقد والمؤرخ الآن فلامون من أوائل من وظف هذا المصطلح في كتابه "نظرات حول الفن المغربي المعاصر" عام 1983)، ظاهرة مُنْعَزِلَة عن المشهد التشكيلي العالميّ، بل هو امتداد نوعي خارج كل استنساخ أو اجترار، إذ يكفي الاستدلال بتجربة الفنان العصامي الفرنسي هنري روسو، الذي احتضنته صفوة نموذجية من النقاد والمبدعين المعاصرين له، إلى جانب الفنان الفرنسي جون دوبوفيه الذي أطلق لأول مرة مصطلح الفن الخام سنة 1945 على أعمال نزلاء المستشفيات النفسية، واصفاً إيَّاها بالآثار الفنية الخالصة النابعة من نبضات الروح ومن الإنتاج الخالص لمؤلفيها. إنه فن تلقائي منفرد حرَّر الإبداع البصري من سلطة المرجعية الواقعية، ومن حدود المنظورية الغربية، وقواعد التلوين والتركيب والتوازن المسكوكة، طالقا العَنَان لبلاغة الحكي والبوح والحلم والخيال حَدّ السوريالية والغرائبية المطلقة.

لا غرابة أن يتعرض هذا الفن الطفولي الحالم لعدة ردود فعل مدرسية قاسية تحت غطاء الحداثة والتكوين الأكاديمي والهاجس الاحترافي (موقف الفنان محمد شبعة في مؤلفه "الوعي البصري"، وكذا طرح ممثلي جماعة "65" بالدار البيضاء الذين انتقدوا تجارب الفن التشخيصي والفطري معا، باعتبارها من منظورهم إرثا كولونياليا وظاهرة فولكلورية).

المتأمل لخرائطية الفن التشكيلي الحديث، بكل تجاربه وأساليبه، يدرك جليا بأن طرح مُناوِئي الفن الفطري أصبح مُتجاوَزاً، وفقد مشروعيته التاريخيةَ وحجِّيَته الموضوعية، إذ تقام المعارض تلو المعارض، داخلِ المغرب وخارجه، لكل الأعمال التشكيلية المغربية بمنأى عن أي تصنيف

لا غرابة أن يتعرض هذا الفن الطفولي الحالم لعدة ردود فعل مدرسية قاسية تحت غطاء الحداثة والتكوين الأكاديمي والهاجس الاحترافي

صرّحت الشعيبية للأديب والكاتب الإعلامي اللبناني طلال حيدر، بأنها تعلّمت من العين ومن الحلم، واقتدت بالشّعراء الشعبيين الذين لم يتعلموا في المدارس، ومع ذلك فهم شعراء كبار

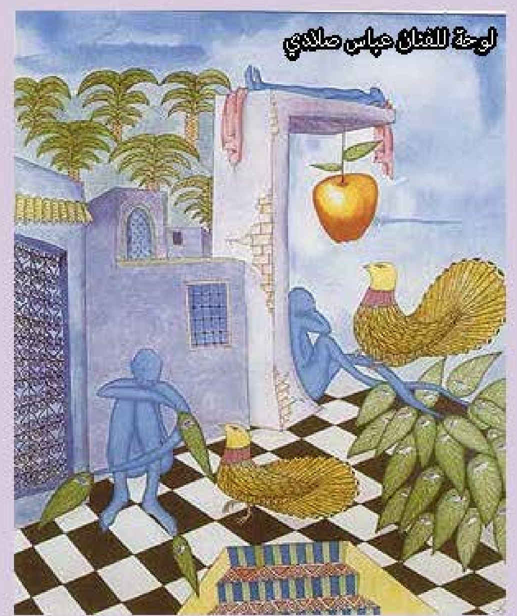
ممتهج، وبعيداً عن كل توصيف قَدْحِيّ، كما نشرت عدة مؤلفات جمالية قاربت تجارب الفن المعاصر بالمغرب بدون استثناء، مُتَبَنِّيَةً مصطلحات أخرى من قبيل الفن الحُلُمِيّ، الفن الخَام، الفن التّلقائِيّ، الفن المُسْتَقِل والمُتَفَرِد، الفن الإثنوغرافي... إلخ. فإذا كان ميثاق الحداثة التشكيلية بالمغرب قد تبلور في ضوء التجربتين التجريديتين الطلائعيتين لكل من الجيلالي الغرباوي (إبداع تحرري من النزعة الوثوقية والاستشراقية)، وأحمد الشرقاوي (العلامة كبؤرة رمزية مفرغة من محمولها التقريري)، فإن هذين الرائدين قد احتضنا، بدون سلطة أبوية، أو منزع ادِّعائِيّ وهْمِيّ، تجارب عدد من الفنانين العصاميين والفطريين أمثال الشعيبية، التي صرّحت للأديب والكاتب الإعلامي اللبناني طلال حيدر، بأنها تعلّمت من العين ومن الحلم، واقتَدَتْ بالشّعراء الشعبيين الذين لم يتعلموا في المدارس، ومع ذلك فهم شعراء كبار.

يَسْتَحْضِرُ نجلُها الفنان التشكيلي الحسين طلال، بأن زائراً فرنسياً خاطبها في أحد المعارض بالمركز الوطني للفن المعاصر بفرونوبل عام 1985، ضمن فعاليات تظاهرة "19 فناناً من المغرب"، بدعوة من دار الثقافة : "تنجزين تصويراً فطرياً "naïve"جيّداً". أجابته على الفور: "بَاكْ هو النّيف" (عبد الله الشيخ، الشعيبية أسطورة حية، سيرتها على لسان ابنها الحسين طلال، مونوغرافيا، بدعم من وزارة الثقافة، 2015).

يشكل الفن الفطري الأرضية الأولية للإبداع المعاصر بالمغرب القائمة على تَثْمِين الصّناعات التراثية، واستثمار روافد المتخيل الشعبي والمَتن الثقافي الشّفَهِيّ (حكايات، أساطير، موتيفات وغيرها من علامات الوعي واللاوعي الجمعيين)، إذ انْسَابَتْ الفنون الخامة الخالصة التي تعكس بتعبير جون دوبوفيه نبضات الروح بدون أية خلفية مدرسية أو تصورات مرجعية مسبقة.



لوحة للفنانة الشعيبية طلال



لوحة للفنان عباس صلادي

العصَامِيَّة من مداخل الحداثة التَّشْكِيلِيَّة المغربية

ارتأيتُ، في سياق هذه المقاربة الجمالية، أن أسلط الضوء، تمثيلا لا حصراً، على أربع تجارب تشكيلية تتوزّع بين الفطرية الشعبية والعصامية العالمة، مُدْركاً، منذ البداية، بأنها مجرد موجة في بحر عميق لا ضفاف له. فالعصامية هي البيت الأول للإبداع بالمعنى العميق للكلمة، والطاقة المتجددة لإغناء صرح الاتجاهات الفنية المراهنة على البحث والتجريب والمغايرة. عصامية ملتزمة بمبدأ التكوين الذاتي المستمر على آثار الفنانين العصاميين العالميين أمثال غويا، ومارسيل دوشون، وأغوست رودان، وفان غوغ، وفرونسيس بيكن، وغيرهم من الفنانين الذين أنقذوا عالمنا من الضياع والمحو والتكييف.

انطلاقا من هذا الوضع الرمزي، انتصرتْ تجارب كل من محمد القاسمي وعباس صلادي، والشعيبية، وبنحيلة الركراكية لكتابة الذوات بطريقة مغايرة، وعبر مسار مختلف عن دروب الأكاديميات والمعاهد التكوينية المتخصصة، كتابة جديدة تقاوم غواية لغة التشكيل وكيمياء تقنياته، مهووسة باللامرئي واللامتناهي. فهؤلاء الفنانون العصاميون مبدعو الحضور بامتياز، ومهندسو ثقافة القرب من الكائنات والأشياء، وأصحاب أسئلة حارقة حول الفن والعالم. حققوا، عن جدارة واستحقاق، فرادتهم واختلافهم بتريث ونكران الذات، شفيعهم في ذلك ثقتهم في النفس، وإيمانهم بنبل رسالة الإبداع وعمق قيمه الإنسانية الكونية. لهم إصرار كبير على التجديد والتميز من حيث الصيغ الأسلوبية والرؤى الجمالية، متخذين من سلطة التعبير التلقائي والإلهام الباطني مدرستهم الحقيقية في الإبداء والحياة معا. كلهم وثقوا الصلة بقضايا الإنسان المعاصر، وكم هم منخرطون في جغرافيات التشكيل والذاكرة الجماعية، متأثرين بكبار الفنانين العالميين الذين يشكلون رأسمالهم الرمزي دون اجترار أو استنساخ.

عباس صلادي: عِصامِية غرائبية في حديقة الذات السرية

عباس صلادي (1950-1992) ذاكرة إبداعية حية تشَرَّبَتْ بدروس الفلسفة حتى الثُّمَالَة، وآمَنَتْ بالدَّرجاتِ القصوى للعُزْلَة، مُسْتَرْسِلَة مع مخيلتها الفانطازية، حيث الحلول اللامتناهية للكائنات والأشياء يَتَّخِذُ صِيَغاً مرئية و لامرئية : الغيلان، المرأة/العصفور، الرأس/القبة، النخلة/الشمعة، المرأة/الطاووس، عراء الأجساد وغضرة الكائنات... هنا يدرك المتلقي مدى عمق اللوحة الذي يَتَّسِع لعمق الواقع وكأنه كتاب صوفي من كتب المهووسين بالرؤى والأحلام المجهولة... عباس صلادي، هذا الوجه المَنْسِيّ في ظلال الحياة العبثية، يُذَكِّرُنا بالمنطق الشهرزادي : "احْكِ حكاية وإلا قتلتك". يا له من بحث سيزيفي عن الفردوس الأرضي المفقود.

عبر الاسم الحركي والإشكالي للجيلالي الغرباوي، تُطالعُنا، لا محالة، إشراقات الفنان العصامي عباس صلادي، الذي

> عباس صلادي، هذا الوجه المَنْسِيّ في ظلال الحياة العبثية، يُذَكِّرُنا بالمنطق الشهرزادي : "احْكِ حكاية وإلا قتلتك". يا له من بحث سيزيفي عن الفردوس الأرضي المفقود

انْطَبَعَتْ سيرته الذاتية بمأساة سيزيفية اتَّخَذَتْ من الفقر والمرض العُصابيّ علامات بارزة لها... هذا الفنان الذي اضطره المرض إلى مغادرة التكوين الجامعي بالرباط ليستسلم لدوامة الحاجة العيشية. ألا نتذكر أمه وأخته اللتين أقبلتا على بيع لوحاته المستوحاة من المشاهد اليومية بساحة جامع الفناء مقابل مبالغ مالية هزيلة؟ ألم تدفعه صدمته النفسية والعُصابية إلى استيحاء أعمال فنية تُشَدِّدُ على التواصل العمودي بين الأرض والسماء، تواصل روحي من قبيل القيم الصوفية الشعبية، حيث لا فرق بين الأغنياء و الفقراء؟ ترى كيف كنا سنتصور مصير عمل الفنان صلادي لولا الحفاوة مديري المركز الثقافي الأمريكي، والمركز الثقافي الفرنسي بمراكش؟ يخيل إلي أن لوحتي "الرجل الأسود" و"وصول الأبرياء" هما بيان جرح أعمال صلادي وسر تجربته الروحية، هو الذي أكد ما مرة بأنه يرسم في بداياته لسد رمق العيش خارج التصنيفات الأكاديمية، وبدون ادعاء ووهم ووصولية.

ليست هذه الذاكرة عصامية، كما يَدَّعي التبسيطيون، ولا هَمَجِيَّة، كما يذهب إلى ذلك الفوضويون ودعاة "الوعي الشقي". إننا هنا في محراب ذاكرة متفائلة ومتفتحة تمام الانفتاح بمبدأ شوبنهاور المتعلق بإرادة الحياة بحثاً عن حياة جديدة ومُتَجَدِّدَة إلى درجة أنه يُخَيَّل إليك أن صلادي يردد مع أبي حيان التوحيدي قوله في "المقابسات" : "الحياة ينبوع الفرح والهم واللذة والمعرفة، والحس والحركة، لا تمام للإنسان إلا بها ولا قوام له إلا معها، ولذلك، إذا نظر إلى الميت استوحش منه و تبرم به وعوجل به إلى القبر، وأبعد في الأقطار لأن الحياة التي كانت مهاد الأنس، ورباطا بين النفس والنفس فقدت".

إن عملية الإبـداع، من منظور صـلادي، ولادة عسيرة ومستمرة مبدأها قول رفيق دربه الشاعر عبد الله زريقة : "كان لا يرسم شخوصه فقط، وإنما يعايشهم في كل كبيرة وصغيرة. كان يعيش عالمه الآخر ويؤمن بأن الإبداع لم يخلق هكذا عبثا وإنما للحياة فيه ومن أجله، حتى كبر عالمه الآخر هذا أمام عينيه، فغلب على عالمه الأول". تخضع فسيفساء أعماله، إذن، إلى طريقة الهدم وإعادة البناء في شكل معالم كرنفالية تحيط بلوحة وكأنها نسيج من لغات الطبيعة المرتبطة ببلاغة الجسد، هذه الصورة المثالية المتبصرة والمتخيلة في الخيال المنفصل وكأنها أرواح نارية أو نورانية تتسم بالدرجة القصوى بالتجريد بالمفهوم الصوفي للكلمة الذي ينص على التجرد بالظاهر عن الأغراض وبالباطن عن الأعراض لوجوب الحقيقة لا لعلة غيرها ولا لسبب سواها، فيتم التجرد بالسر عن ملاحظة المقامات التي تحلها والأحوال التي ينازلها بمعنى السكون إليها والاعتناق إليها الرسم عند الصلادي رسم للمصير الثقافي والحضاري؟ إنه حيرة الإبداع حين تمتلك الفنان وهو يستدرج متنا الثقافية الرمزية للبحث و السؤال عبر صمت تأمله وتأمل صمته. حيرة في حيرة هي تجربة صلادي التي ترى إلى إثبات الذات المفتوتة بالفضاء والأثر والحكي. امتلاء تعبيري أكثر جرأة وحيرة يأتينا من ثلاثية: الذاكرة والعين والقلب.

إن الحيرة في هذا المقام تأخذ دلالتها الصوفية من قول ابن عربي : "ليس مع المشاهدة فهم، فالفهم تفتيش والتفتيش تبديد، والتبديد لا يكون إلا في الأسماء والأغيار كما أن الحيرة لا تكون إلا في من لا يتكيف" (كتاب التراجم). وهي دلالة عامة لا تختلف عما أورده العطار في الفصل الموسوم ب "في جنة وادي الحيرة" من منطق الطير : "هنا حيرة ترتبط بالسكر والصحو، سكر ابتهاج وفرح بالكمال اقتداء بقوله عليه السلام: اللهم زدني فيك تحيرا ". فبأي حيرة كان يرسم صلادي؟ بأي حيرة كان يتأمل؟ حيرة وجودية مفعمة بالقلق والحركة والحياة. فهي عين المبدع والمتلقي معا، إذ إن من وقف معها حار ووصل، يقول ابن عربي : "كل من حار وصل . والذي اهتدى انفصل. فإذا قال فتى إنه اهتدى غفل".

حيرة صلادي مشفوعة بالتجلي والكشف عن فيض الصور والمشاهد الانسيابية التي تتأسس، وفق مبادئ النظر



الفنان عباس صلادي

ليس القاسمي، فقط، علامة بارزة في المشهد التشكيلي المعاصر بالمغرب، بل يعد فاتحة تجارب ما بعد الحداثة بكل مغامراتها البصرية ورؤاها النقدية

الفكري والخيال والشهود : فحيرة الفنان حيرة عرفان وحيرة المتلقي المتسرع حيرة جهل ونكران، يقول الحلاج:

من رامه بالعقل مسترشدا — أسرحه في حيرة يلهو
وشاب بالتلبيس أسراره — يقول في حيرته : هل هو

الجدير بالذكر أن المتلقي لأعمال صلادي يكتنفه الشعور بإدراك معراج المقربين (التداني) وكأنه ينتهي إلى حضرة قاب قوسين، مادام التحير "منازلته البصرية" التي تتولى عيون قلبه بين اليأس والطمع في الوصول إلى مطلوبه ومقصوده، ولا تطمعه في الوصول فيرتجي، ولا تؤيسه عن الطلب فيستريح، فعند ذلك يتحير. أفليست المعرفة تحيرا واتصالا وافتقارا ثم حيرة؟ ألا يمكن أن نسلم بأن صلادي يقوم بجذب قلوبنا إلى حضرته قصد تحقيق سموها ومشاهدة أسرارها ومناجاتها ومخاطباتها؟ أليس الفن مقام القرب والبعد والصدق والصفاء؟

فأن نتلقى تجربة صلادي معناه أن نجالسه في بيوته التي لا أبواب لها ولا نوافذ. ألم يقل حسن القزاز : "بني هذا الأمر على ثلاثة أشياء : أن لا تأكل إلا عن فاقة ولا تتكلم إلا عن ضرورة، ولا تنام إلا عن غلبة (يقصد أن ليله أغلبه جلوس)".

يحق لنا أن نسم التلقي الحائر لأعماله بالشرود كتجرد الصفات من منازلات الحقائق وملازمة الحقوق، فترى المتلقي في كل واد يهيم ولكل بارق يتبع.

محمد القاسمي : عصامية حداثية بروح الشعر

الفنان الراحل محمد القاسمي (1942-2003)، مبدع ومثقف اختار التشكيل البصري والشُّعري أرضا مُتَخَيَّلَة، حيثما حل وارتحل، مُعْتَبِراً المنجز الفني مجازاً مُرْسَلا يوحد بين مختلف الأجناس الإبداعية، ومجالا خِصْباً واسْتِبْطانيا لتَناسُل الرموز والآثار، شكلا ولوناً وتنظيماً وتناظُماً. ألَسْنَا بصدد علاقة عمودية مع الفن والفكر، يَتَوَحَّدُ في ضيافتها المرئي واللا مرئي والمحسوس والمتعالي؟

ليس القاسمي، فقط، علامة بارزة في المشهد التشكيلي المعاصر بالمغرب، بل يعد فاتحة تجارب ما بعد الحداثة



لوحة للفنان محمد القاسمي

بكل مغامراتها البصرية ورؤاها النقدية : شهرزاد والحرب، أعلام متصوبة في مواجهة المحيط الأطلسي، من الصحراء إلى الأطلسيات، شراكة إبداعية مع دباغي مراكش، مشاعل تنير دروب مدينة ليموج الفرنسية، مغارة الأزمنة الآتية، ذاكرة الجسد في طريق العبيد بالبنين، تنصيبات إحياء لذاكرة جون جونيه، منجزة فنية في مسرح عتيق بتركيا، تنصيبات ضد الدمار برواق "المنار" بالدارالبيضاء... الخ. ساهم الراحل في جعل اللوحة قصيدة بصرية، إيمانا منه بالتفاعل بين المكتوب والصوري كما تدل على ذلك لفظة الصورة في لسان العرب لابن منظور.

الراحل يتحدث من خلال أعماله التصويرية، كما كتب الناقد الجمالي خليل المرابط. يتجاوز المعايير المتداولة على مستوى الأساليب والاتجاهات. تشهد لغته التشكيلية على جرأة كبيرة وعلى تمكن تقني وتحكم في محاورة الفضاءات المتعددة التي تتيح له "تحرير جسده". كان من السباقين في جعل محترفه منتدى مفتوحا للجمهور قصد ترسيخ ثقافة التبادل والحوار ودمقرطة الفن.

عاش القاسمي مناضلا في فنه، كما في حياته، وظل داعية لترسيخ قيم السِّلْم والتَّسامُح، في العالم، ضد تيارات العولمة المادية الكاسحة. انتصر لكل القضايا العادلة، واعتبر الفن فعل مساندة وتضامن. صرح لي في هذا الصدد : "الرسم طريقة لإسماع صوت المستضعفين والمقهورين وشكل من أشكال مقاومة التسلط والاستبداد".

تذكر معرضه الأخير "الإبداع ضد الدمار" المستنكر لكل نزعات الحروب والإمبرياليات الجديدة كما نستحضر تجربته الرائدة مع الشاعر حسن نجمي في ديوان "الرياح البنية"، وهي تجربة نوعية تتأسس على الحوار المفتوح بين القول الشعري والفعل التشكيلي في حركة قصوى. إن جسد العمل الفني لدى القاسمي يتماهى مع جسد



الفنان محمد القاسمي

العالم بشكل حميمي يجعله يوازي بين الممارسة الإبداعية والممارسة الوجودية ويتخذ من عالم اللوحة "أوقيانوس" الروح بامتياز.

لا يدعي القاسمي امتلاك العالم المحيط به، بل كان يسعى جاهدا إلى تحريره من كل سلط القهر والكبت والعنف الرمزي. رسم أسطواناته الشمسية على طريقة المصريين القدامى مدركا معهم أن الحقيقة برزخية ومتعالية ومتسامية وكأن به يردد مع ابن عربي : "الله ما خلق الذي خلق من الموجودات خلقا خطيا من غير أن يكون فيه ميل إلى الاستدارة أو مستديرا في عالم الأجسام والمعاني" (الفتوحات المكية، ج3). راهن الراحل على كتابة الصحراء متأثرا ببورخيس واعتبر متاهات التشكيل مرادفا لمتاهات الرمل مؤسسا بوحه البصري على الإيحاء والترميز. إن الصحراء بتعبير القاسمي ليست سديما أو فراغا، بل هي فضاء لمقاومة الخواء والعدم في طقس احتفالي بالنور والحياة.

عاش القاسمي مناضلا في فنه، كما في حياته، وظل داعية لترسيخ قيم السِّلْم والتَّسامُح، في العالم، ضد تيارات العولمة المادية الكاسحة. انتصر لكل القضايا العادلة، واعتبر الفن فعل مساندة وتضامن. صرح لي في هذا الصدد : "الرسم طريقة لإسماع صوت المستضعفين والمقهورين وشكل من أشكال مقاومة التسلط والاستبداد

آمنَ القاسمي، على غرار كبار التشكيليين والشُّعراء الرائين، بأن الإبداع البصري يجب أن ينبض بأسئلة الفكر وتعدُّد اللغات والثقافات الإنسانية لتجاوز جُرْح الهوية العمياء. كان الراحل يذكرنا دائما بقولته المتبصرة : "إنني أتكلم التشكيل بالشكل نفسه الذي أقول به أنني أتكلم اللغة الأم، كمعين وعلامة استدلال، أي بالشكل نفسه الذي أستعمل به لغات أخرى متبناة كسبيل للحب".

شكَّلَ هذا المدى المعرفي والإبداعي، الفلسفة العامة لمشاركاته في مختلف البينالات الدولية، حيث تتوج مساره الفني بنيل جائزة المغرب الكبرى عام 1999. فالراحل لا حدود عنده بين العمل الفني والحياة الوجودية، ولا قطيعة بين الالتزام التشكيلي والالتزام الاجتماعي والسياسي. فنان صحراء الذات بكل آثار حضورها وغيابها، يبقى القاسمي مهندس الأطياف وشاعر الشذرات المرئية التي تحتفي بكل ذاكراتنا الجماعية. على أثر بول كلي الذي أعلن أن الكتابة والتشكيل متجانسان ومتعالقان في الجوهر، ألف الراحل عدة كتب مرجعية : "صيف أبيض"، "كلام راحل"، "تجويفة الجسد"، "آثار وأحاديث" مع جليل بناني، "الظل المحمول" مع آلان غوريوس، مكناس المدينة التاريخية، حائك مراكش بالصويرة مع الشاعرالفرنسي جيمس ساكري (تصوير كريشيان رماد)، "حيلة الحي" مع الشاعر عبد اللطيف اللعبي. كل هذه الأعمال الأدبية والفنية تؤكد بأن الإبداع من منظور القاسمي طقس عبور بين الذات والآخر، بين المرئي واللامرئي، بين الحضور والغياب، بين التذكر والنسيان. كان الراحل متشبثا بملكة التخييل التي تزاوج بين الإدراك الذهني والإدراك الحسي مؤسسا لمشروعه الجمالي : "أنطولوجية الصورة" كعنوان بارز لجعل لغة التشكيل ذاكرة حية ومادة مركبة للفكر والتفكير وإبداعا رمزيا للوجود.

محمد القاسمي لم يَمُتْ. إنه بيننا يُلَقِّنُنا درس تحويل الذاكرة الإنسانية إلى فضاء تأملي للحضور والغياب. فهو صاحب التجربة الفنية الجسورة والمهموسة بالرمزية التعبيرية وبالحيرة التي حدَّثنا عنها ابن عربي في مقام الإنسان العارف : "فالكامل من عظمت حيرته ودامت حسرته ولم ينل مقصوده" (الفتوحات المكية، ج2). إنها حيرة الباحثين عن معاني الوجود وحقائقه الغائبة. هؤلاء الحائرون هم الذين يعتبرون أن جوهر الفن هو الشعر وجوهر الشعر هو الحقيقة. أذكر أن آخر عبارة رددها على مسامعي القاسمي : "لماذا ستخضع إلى سيطرة شكل تعبيري دائم؟ كل مبدع ينجز اللوحة على مقاسه وكل إبداع هو صوت مؤلفه وصداه وجسده وذاكرته". القاسمي : لقد استوعبت حكمة هيراقليطس :"نحن لا نستحم في النهر مرتين".

الشُّعَيْبِيَّة: فطرية الفن الخَام وفِتْنَة الحلم

في عددها رقم 3276 الصادر بتاريخ 23 أكتوبر 2018، خصَّصت المجلة المصرية "صباح الخير" ملفا مُنْفَرِداً تحت عنوان "المغرب نعمة العالم" من إعداد الكاتبة والإعلامية إيمان عثمان، سلط الضوء على مسار مجموعة من رموز الثقافة المغربية الذين ساهموا في إثراء الفكر الإنساني بأعمالهم الفنية والعلمية الخالدة، أمثال الباحثة السوسيولوجية فاطمة المرنيسي والفنانة المبدعة الشعيبية طلال (1929-2004). برسم سنة 2019





خصّصت القناة الألمانية "دويتشه فيله" رُبُورْتاجاً حَصْرِياً حول مُقتنيات المتحف الوطني في الدوحة، التي اعتبرتها جريدة الغارديان أكبر مقتنية للفن الحديث، وسلّطت الضوء على أعمال كبار الفنانين، منهم الفنان الفرنسي بول غوغان، والفنان العالمي سيزان من خلال لوحته الشهيرة "لاعبو الورق".

ومن العالم العربي، وتحديداً من المغرب، كانت نماذج من أعمال الفنانة الشعيبية، تُجاوِرُ أعمال الفنانين المشهورين على الصعيد الدولي. فأعمالها مازالت ذات حضور معاصر داخل المغرب وخارجه، لأن راهنيتها مرتبطة بقوة إعدادها وإنجازها، ويُذَكِّرُ طلال دوما بقول والدته الراحلة الشعيبية : "لوحتي دائماً حيّة على الجدار، فهي تثير شعور الفرح والبهجة في نفوس وقلوب ناظريها".

حول مسار الشعيبية البصري ومُقْتَرَبِها التشكيلي، يقول نَجْلُها الفنان التشكيلي الحسين طلال : "عبَرت الشعيبية كل أنحاء العالم، وأثارت اهتمام كبار نقاد الفن ومؤرخيه، كما أنها اخترقت، عن جدارة واستحقاق، كبريات المحافل الدولية، وتَصَدّرتْ فضاءات الأروقة العالمية. إن سرّ الشعيبية يكمن في العمل الجاد. إنها فنانة اشتغلت كثيرا طيلة حياتها، في بيتها استقبلت عددا وافرا من الشخصيات الاعتبارية. في عملها الإبداعي الخاضع للقاعدة الذهبية كل عنصر في مكانه الخاص. بالنسبة إليها الصدق هو مفتاح الإبداع وجوهره العام، تتجلى شخصية الشعيبية في الخطوط والتركيبات. كل لون يكشف عن صورتها الفنية، علينا أن نعترف بأن الشعيبية قد أفضت بالتصوير المغربي إلى مستوى الكونية عن طريق ألوانها، وملابسها واستيهاماتها وبوهيميتها". كتتويج لمسارها الفني، صُنِّفَتْ الشعيبية ضمن رواد حركة كوبرا من أمثال آبل، وألشنسكي، وكورناي وكونستون.

عبر مسارها الفني الممتد من عام 1961 إلى عتبة عام 2004، حيث غادرتنا عن عمر يناهز 75 سنة، ألهمت ابنة اشتوكة العديد من الفنانين المغاربة والأجانب. لقد وصفها الناقد الفرنسي لويس مارسيل (مؤسس المتحف المتطلق l'Art en Marche)، بأسطورة المغرب الحي ذات قدمين على الأرض، وهامة مرفوعة إلى السماء، واعتبرتْها الناقدة ومُؤرّخة الفن أوزير غلاسيه "مهبولة اشتوكة"، بركة المغرب ونعمته. قال في حقها الشاعر والناقد الفرنسي أندري لود : "إنها تحتفي بألوان المغرب". كم تمنّى الناقد الفرنسي جورج بوداي، (المندوب العام للبينالي الدولي للفنون بباريس



الفنانة الشعيبية طلال

ونائب رئيس الجمعية الدولية لنقاد الفن)، عام 1978 أن يكبر عدد فناني المغرب وأن يرتقوا إلى قيمة الشعيبية.

تتويجاً لمسارها الفني، أُدرج اسمُها خلال الدورة الأولى للريبرتوار العالمي لزعماء العالم (Distinguiched Leadership Aworad)، إلى جانب الفنان العالمي فيكتور فازاريلي من بين ستة آلف شخصية من مختلف المجالات العلمية والفنية والثقافية، وذلك من طرف مديرية الناشرين التابعة للمعهد الأمريكي البيوغرافي التي تأسست عام 1967 . حصلت أيضا، على الدكتوراه الثقافية في الفنون الجميلة من الجامعة الدولية (World Round Table"" University) عام 1988، وانتُخِبتْ عضواً بالمجلس الوطني للبرلمان العالمي للأمن والسلام مع جواز ديبلوماسي عام 1989، كما بادرت دار الثقافة ببرلين، عام 2008 إلى عرض لوحة للشعيبية إلى جانب لوحة الفنان العالمي والمهندس المعماري الشهير لوكور بوزيي في عام 2003، حصلت على الميدالية الذهبية بمؤسسة الأكاديمية الفرنسية "فنون، علوم وآداب". تتوج مسارها الفني أيضا عام 2012 بدراسة إضافية خصصها الجزء الرابع من موسوعة فن شمال إفريقيا أعلنتها المؤرخة أوزير غلاسبي عن جامعة أنديانا الدولية للإعلام وهو توثيق شامل يضاف إلى قاموس السير الإفريقية (Dictionary of African Biography) لجامعة أكسفورد للإعلام بنيويورك. ففي ضوء مقاربة مقارنة وحجاجية، تؤكد هذه المؤرخة ذات الصيت الدولي مقالها المعنون ب "مسار فنانة عالمية" ما نصه :

"الشعيبية طلال بلا منازع أكثر الفنانين المغاربة شهرة في القرن العشرين، إضافة إلى ذلك فهي مصنفة ضمن كبار الفنانين العالميين على غرار ميرو، وبيكاسو، وموديلياني على سبيل التمثيل لا الحصر.. توج مشاهير النقاد في العالم الشعيبية فنانة كبيرة في القرن العشرين، لعامل موضوعي نظرا لكون أعمال هذه الأخيرة عرضت بجانب أعمال فنانين عالميين أمثال ميرو، وبيكاسو، وموديلياني منذ عام 1971، أدرجت أيضا الشعيبية في "لاروس" الفن بالعالم، وخلال عام 1977، دخلت القاموس المرجعي "Bézénit".

لكن لا أحد نبي في بلدته، فبينما يقف الغرب مذهولا أمام موهبة الشعيبية طلال الخارقة، نجد الأسماء الصادحة للفن المعاصر بالمغرب تخصها بازدراء كلي. يجب القول بالنسبة لهم بأن إنتاج هذه الأخيرة مختزل في الفن الفطري. مع ذلك، فنقاد الفن يجمعون في هذا الصدد حول هذه الحقيقة : أسلوب الشعيبية لا علاقة له بالشكل التعبيري للفن الفطري. وإذا كان من اللازم تصنيف هذا الأسلوب فقد اتفق بعض النقاد على القول بأننا في حضرة "فن خام" (Art brut)، أي نموذج تشكيلي كما نادت بذلك الحركة الأوروبية كوبرا (Cobra) عام 1945، و الذي يهم فنا متخلصا من كل تأثير معرفي و ثقافي وتاريخي. الواقع، أن أسلوب الشعيبية غير قابل للتصنيف في ما بعد، نقول عمل "الشعيبية" كما نقول عمل "بيكاسو"... وأيضا كما نبيع عملا ل"بيكاسو" : الشعيبية هي الفنانة المغربية الوحيدة المتداولة أعمالها في البورصة بسعر مرتفع. توفيت الشعيبية بالدار البيضاء عام 2004 في سن الخامسة والسبعين سنة، على إثر أزمة قلبية، وهبت للأجيال القادمة إنتاجا فنيا فياضا. فلوحاتها تعزز وتغني مجموعات عدة دول من بينها فرنسا، وإيطاليا، واليابان، وسويسرا، والهند، وهايتي، وأستراليا، وبريطانيا العظمى، والولايات المتحدة الأمريكية. كما تغني لوحاتها كبريات المجموعات الخاصة في العالم كمجموعة ملك المغرب، و كذا مجموعات أخرى بفرنسا، وإيطاليا، ولبنان، ومصر، والهند، وكندا، وإسبانيا، وسويسرا، وهولندا، وبلجيكا، وهايتي، واليابان، والسويد، والدانمارك، وألمانيا، وأستراليا، والولايات المتحدة الأمريكية، وبريطانيا العظمى، و زيلاندا الجديدة، وإفريقيا الجنوبية. حاصل الكلام، لقد كانت مهبولة شتوكة بركة و نعمة بالنسبة للمغرب كله".

بنحيلة الركراكية : فِطريّة غِنَائِيّة على هدي البَوْحِ القَاسِي

أَخْلَدَتْ الفنانة الفطرية بنحيلة الركراكية (1940 - 2009) مُحْتَرَفَها بالحرازة بنواحي الصويرة، إقامة اختيارية بعيداً عن ضجر المدينة وتناقضاتها وزمنها الموحش الذي يغتصب عذريتها في كل لحظة وحين. رحلت عنّا، هذه الفنانة الاستثنائية، بعد صراع مرير مع المرض، وهشاشة الزمن الاجتماعي الماكر. هاهُنا، اختارت الراحلة أن تموت خارج الزمن المديني للصويرة الذي افتقد برأيها روح التضامن الاجتماعي والمحبة الإنسانية. غادرتنا بدون استئذان، كالطيور التي تختفي لكي تموت. مبدعة شعبية بامتياز ظلت بنحيلة طيلة حياتها الوجودية تقاوم الهامش بكبرياء جريح، هي التي تكبدت قساوة الاغتراب بالجزائر، وعانت من مخاضات الولادات الطبيعية اليائسة، فعانقت الآخرين بقلب صوفي لا يعرف أبجدية الحقد والأنانية والرِّياء الفارغ. تراها مُتَدَثِّرَةً بحائكها الأبيض، وكأنها تَسْتَعِيدُ أحلام مدينة الصويرة المُحْبَطَة، مُعْلِنَةً عن ميثاق الأصالة المعاصرة بدون تعصب أعمى أو تَزَمُّت مُحافظ. ارتادَتْ مغامرة التصوير الصِّباغي في سِنّ متأخرة، وتحديداً سنة 1988، وتعلَّمت القراءة والكتابة بمفردها، وأَنْتَجَتْ، على غِرار الفنانين العصاميين، رسومات تمهيدية حبلى بالأشكال الغرائبية والألوان الزاهية. من جميل حظها، تَمَّ بمدينة الصويرة تدشين ما يصطلح عليه تجاوزا بـ "الإبداع بصيغة المؤنث"، إذ ما زلنا نَسْتَحْضِرُ أمهات أعمالها الفنية الأولى التي عرضتها بكل من رواق فريديريك دامغارد، وساحة الساعة الكبرى وبيت اللطيف بصقالة المدينة.



الفنانة بنحيلة الركراكية

لم تكن تدري بنحيلة بأنَّ لوحاتها الفنية التي أبدعتْ باكورتها الأولى في سِرِّيَّـة تامة، بعيداً عن مرأى ومسمع المُقَرَّبِينَ، هي التي سَتَخُطُّ لمسارها الحياتي، وتُرَسِّخُ مشروعية انتمائها الرمزي لمنارة المبدعين الحقيقيين الذين واجهوا الموت بالحياة، وقاوموا الصمت بالكلام المباح، وبددوا بياض الورقة بسواد الكتابة.

استطاعت بنحيلة، عبر ميثاق أعمالها التشكيلية، أن تُؤَسِّسَ للغة فطرية جديدة في عالم اللون والشكل، تعتمد على الشذرات الحكائية والمقامات البوحية المحملة بقلق الأيام الصاخبة. ألم يقل الصوفي جلال الدين الرومي : " الألوان تجيء من وعاء الصفاء" (ابن شاهين، الإشارات في علم العبارات). ألم يَرِدْ في المأثور الصوفي أن اللون مثل السحاب؟، فكل ما تراه فيه من ضوء والتماع، فعلم أنه من الشمس والقمر والنجوم (النابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام). لوحاتها عبارة عن شواطئ من الألوان الصافية والمشرقة تتجاور فيها وعبرها الأشكال وأنوار الوحدات



لوحة للفنانة بنحيلة الركراكية



بنحيلة الركراكية صحبة فاطمة المرنيسي

المشهدية المحيطة ذات التعمية اللونية المشبعة والمكثفة : كل وحدة سردية كبرى تعرض دفعة واحدة متواليات من الأفعال المكثفة التي تقوم على بلاغة الحكي، والكنايات الرمزية (الجدار مثلا يحيل على المدينة، والحية ترمز إلى الغواية)، والاستعارات البلاغية (إشراك المدينة والمرأة في مقوم الامتلاك) والإنزياحات المركبة (الإنسان يتماهى مع الحيوان). إنها شذرات لتحرير الرغبة والوجود على نحو يوحي بمخاض الولادات المتجددة على امتداد فضاءات اللوحة المتشبة بطقس الخصوبة والانبعاث المستدام. ألم يقل المفكر بنسالم حميش : "إن الشذرات الحكمية تتدرج في خضم السعي اللامتناهي لتسمية ذلك العجز وتطويق آثاره".

كم قلدتنا بنحيلة أوسمة الحقائق الغائبة من خلال تشكيل لوني جذاب ينبعث من مسافة السفر الجواني، والجرح المكابر، وتفاؤل الرؤية ووهج التجربة. إننا بصدد سيرة ذاتية، بتعبير الباحثة فاطمة المرنيسي التي ساندت الفنانة في عز مقاومتها لهشاشة الهامش وحفزتها على تأسيس جمعية "حنان" كجسر لترميم شرخ غياب التبادل الثقافي مع الضفاف الأخرى، حيث عرضت أعمالها الفنية بكولون وفرانكفورت.

حول تجربتها الإبداعية، كتب الباحث عبد القادر مانا مقالا فريدا تحت عنوان "البحث عن الخصوبة" (فنانو الصويرة، 1990)، أكد فيه مدى سخاء ملونة بنحيلة طراوتها طراوة السماء والبحر، حيث تمكنت من رسم النهارات التي تتحجب الليليات بحس جمالي أخاذ. صرحت الراحلة : "أرى كل معالم الكون تسري في لوحتي. أحب السماء وقت غروب الشمس. أرى السحب العابرة، وأتخيل عالما آخر يتعالى على الجميع. أرى في السماء أشباه الأشجار والوديان والعصافير والحيوانات. المتاهات التي أرسمها شبيهة بالأزقة الضيقة للمدينة القديمة. تسلك معبرا يقودك إلى معبر آخر. أرسم القطة التي تطوف في الأسقف، والأطفال الذين يلعبون في الأزقة الضيقة، والنساء الملفوفات بالحائك، عيونهن مرايا الرجال. كما أرسم "أمنا السمكة" حورية جميلة، غزالة تعج بالجمال بشعرها الذي يكنس الأرض. لن أنسى الجزيرة والكثار، رموز تاريخ مسعاد. يبدو كل هذا في الغيوم، وأسترجعه في الأحلام".

أتذكر أن الراحلة أسرت لي : "عندما أدخل حضرة الرسم ينتابني إحساس غريب شبيه بإحساس المرأة قيد الولادة. فأنا أحاول أن أعبر عن فكرة المخاض في لوحاتي، كما أحرص على البوح بقيمة الحب التي يجب أن تسود في حياة البشر. أليس الحب هو أن تصف شخصا دون أن تتحدث إليه؟".

ودعتنا الفنانة كطائر جريح بعيداً عن مُحْتَرَفِها الأول بزنقة "شوارج" الذي جعلت منه مُرَكَّباً ثقافيا بامتياز، هي التي نسجت لنفسها، بتعبير الأديب ادريس الخوري، عالما خاصا مليئا بحكايات صغيرة ضمن الحكاية الكبيرة : "إن اللوحة عندها أشبه بالمتاهة، تبدأ من أعلى الزاوية اليمنى لتنتهي إلى أسفلها." (كأس حياتي، كتابات في التشكيل، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2000).

ظل تراثها الحقيقي، بشهادة رفيقها في الحياة الفنية محمد صاعد، هو رأسمالها العلائقي، حيث نَسَجَتْ بنحيلة علاقات استثنائية مع فنانين ألمانيين : الفنانة التشكيلية (هان كرش) والمصورة الفوتوغرافية (رزفينا بروس) التي أنجزت شريطا وثائقيا وتجريبيا يخلد للساعات الأخيرة قبل رحيلها القاسي تحت عنوان "السر في الحلم".

يحق للأستاذة فاطمة المرنيسي التي أفْرَدَتْ مقالا حول تجربة بنحيلة في كتابها المرجعي "سندباد المغرب"، أن تُصَرِّح بأنك وأنت تنظر إلى بنحيلة : "تراها تنظر إليك بأعين كبيرة وهادئة هدوء امرأة تمكنت في حياتها ولوحاتها من نسج نور لا منتظر في حين أن القدر ابتلاها بالظلام والإحباطات".



عبد اللطيف محفوظ

بعض مظاهـــر توظيف الجسد في السينما المغربية

1 – معنى الجسد:

لا يمكن عد الجسد بالمقارنة مع منافسيه (البدن والجسم)[1] إلا كمالا فهو ينفرد، من بين الألفاظ المحددة لهيئات الموجودات، باشتمال ما صدقه على قوة عاقلة تُدْعَى، من وجهة نظر أو تصورما، رُوحاً؛ وتدعى، من منطلق تصورات أخرى، نفسا. كما قد تُجْمَلُ في لفظة واحدة هي "الذات" بِعَدِّهَا تضافرا متفردا يجمع بين مكونات الروح والمظهر. ويتمثل، وفق ذلك، كماله في حشد مختلف مكونات وأبعاد الذات الإنسانية روحا وهيئة، وما يحايثهما. ومن ثمة يقتضي التعرف على شكل توظيفها تفكيكا يوافق أهم التصورات التي حُصِّتْ بها في أهم الحقول المعرفية. ولا غرو أن أبرزها، وأكثرها شيوعا هو التصور الديني الذي يفيد، في الغالب، أن ثمة فرقا بين الروح والنفس اللتين لا يكون الجسد بدونهما، حيث الروح ربانية، والنفس قوة خاضعة للروح ومنفصلة عنها، تتصل حين يغلب جانب الفعل الموسوم بكونه خيرا، وتنفصل حين يغلب الفعل الموسوم أخلاقيا بكونه شرا من وجهة نظر ما. وهي تصورات تسعف في التحليل بِعَدِّهَا آلية فعالة لتحليل الظاهرة السينمائية وفق تصور تفرضه الثقافة العامة، وتجعله إطارا يُنْظَرُ من خلاله إلى الظهور بوصفه تجلية وتظهيرا لانفعال محايث يشخصه جسد الممثل، ويستقبله المشاهد.

أما خارج المجال الديني فقد عرفت هذه العلاقة بين الروح والجسد، عبر العصور، مقاربات مختلفة من قبل فلاسفة وُجِدُوا في سياقات تاريخية وثقافية مختلفة. بيد أن تأمل خلاصات تصوراتهم المذكورة في كتب مختصة تفيد أن بنياتٍ خفيةً تداوم الحضور عند أغلبهم، لِتُظْهِرَ أن تصوراتهم متصادية، ربما لأن أصل الإدراك واحد، أو لأن الظاهرة لا تبيح تشعبات متعددة. ويمكن تأكيد ذلك من خلال التصنيف الذي أجمله. شحاتة صيام[2] في ثلاثة مواقف متباينة، حيث ربط الأول بِعَدِّ الروح مكمن الحقائق الأبدية، وأنها المحرك الأساس والوحيد للجسد، الذي هو سجن لها، وأهم الفلاسفة الذين ساهموا في تشييد هذا التصور هم أفلاطون وأبيقور وطاليس والقديس أغسطين. ومن الواضح أن مثل هذه التصورات التي لا يمكن دحضها أو تأكيدها، وإنما يمكن تأطيرها بوصفها تَقْصُرُ ما صدق الجسد على الهيئة والظهور، ومن ثمة يكون ما يبدو منها (من حركات وميمات وكلام...) يعبر عن باطن ذي علاقة بعالم آخر هو الفكر. إن ما يمثل الجسد وفق هذه التصورات يختزل في الصوت والحركة والهيئة. ويلاءم هذا

أما خارج المجال الديني فقد عرفت هذه العلاقة بين الروح والجسد عبر العصور، مقاربات مختلفة من قبل فلاسفة وُجِدُوا في سياقات تاريخية وثقافية مختلفة

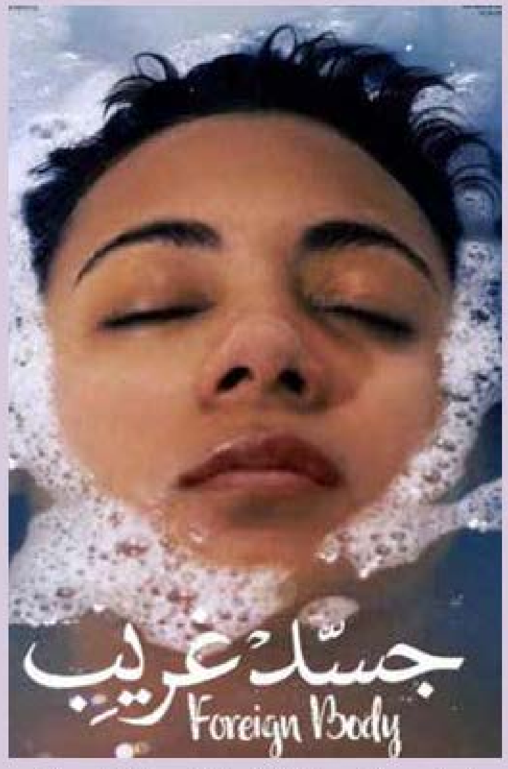
التصور مع كل التوظيفات ذات الأبعاد المثالية في السينما.

أما التصور الثاني- حسبه - فيرتبط بِنَظَرٍ يحيل الثنائية إلى مركب جامع لعناصر شتى، ومعه نحس بنوع من التطابق بين الجسد والروح، حيث يُعَامِلُ هذا التصور الروح كما لو كانت جسدا تتألف من أقسام، بحيث يصح القول إن لكل قسم من الجسد روحا تتحكم به وتجادله في خفاء، وقد يُحَصِّلُ الجسد بفضل الروح معرفة فوق طبيعية تمضي إلى اختراق الآفاق والحد من المخاطر وجلب الخير[3] ويعود هذا التصور إلى أنكساجوراس وطاليس وأنبادوقليس. وقد يكون هذا التصور مرجعا للصنف الذي سنطلق عليه التصور الأسطوري في توظيف الجسد في السينما.

أما التصور الثالث، فيتراوح بين عد النفس فكرة الجسد، وعد الفكرة وسيلة تعبيره (سبينوزا)، وبين عد الجسد سيدا جبارا يتحكم في النفس التي ليست سوى أداته (نيتشه). وهو تصور يغري بعد محاولات تجسيد الأفكار من طريق تشخيص الجسد تابعة منه.

2 – تصنيفات الجسد وعلاقاتها بتصنيفات النفس والأرواح:

إلى جانب التحديدات السابقة التي حددت العلاقة من زاوية التأثير والسيادة، وفق نظر يحاول وضع تراتبية أنطولوجية بين الـروح والجسد، والتي تراوحت بين تسييد الروح، أوتسييد الجسد، أو الموازنة بينهما، وُجِدَتْ تصنيفات أخرى، عند متصوفة وفلاسفة، ترمي إلى تقسيم الجسد إلى أقسام أساس بحيث تكون تمظهرا لسلوكيات الروح. ولعل هذه التقسيمات عائدة إلى تأثير الأديان التي يبدو أنها، كي تبسط فلسفتها، أوجدت للروح الخالدة - التي هي ماهية سائبة غير متعينة - عمادا ماديا يشخص بشكل ملموس الجزاء أو العقاب، فأقرت بالفناء المؤقت للجسد، ومن ثمة منحته خلودا بعديا. ومن المرجح أنها، من أجل الإعلاء منه، قسمته إلى أقسام، ونظرت إليه من مراتب تَجَسُّدِ تمظهرات الروح المتشظرة إلى نزوات النفس ومواطن انقيادها إلى فجورها ولزوم حدود تقواها... ومن بين هذه التقسيمات الأكثر إقناعا، الـرأس الذي يرتبط بالعقل والروح، ثم القلب والرئة اللذان يرتبطان بالانفعالات وأشكال إظهارها، ثم البطن والأعضاء التي ترتبط بالشهوات. ويوازي هذا التقسيم تقسيم الروح،



حيث نجد النفس العاقلة، والنفس الغاذية، والنفس الغاضبة. وهي، تقريبا، نفس التقسيمات التي استنتجها الباحثون في المجال من كتابات ابن عربي، حيث يعيدون إليه التمييز بين النفس الشهوانية التي إذا لم يقهرها المرء استولت عليه وضيعته، والنفس الغضبية، وهي موطن الغضب والجرأة والتوق إلى العلية، وهي النفس الأقوى، وأيضا، الأكثر ضرا بجسدها؛ ثم النفس الناطقة التي تميز الإنسان عما سواه من البهائم. وبناء على هذا التصور الذي يجعل الأرواح محل الأنوار الإلهية، ومراياها التي تجعل من ظلامها نورا متسقا، رأى ابن عربي أن النفس حين تكون نورا يصير الجسد مصباحا[4]. وهو الأمر المنشود في تشخيص السينما للأجساد.

تُعَدُّ التصورات المعروضة سابقا خلفيات مدركة، عن وعي أو عن غير وعي، من قبل المخرجين في تعاملهم مع الجسد. لكن من أجل عدم تحميل رؤاهم أكثر مما تحتمل، لأن التأثير قد يكون، فقط، نتيجة نسق معرفي متأثر بخصوصيات الثقافة المحلية، سنعمل على تضمينها وتأطيرها تحت مسميات أقرب إلى المجال السينمائي:

3 – الجسد والسينما:

بما أن الجسد لا يحضر في السينما إلا عبر جسد فعلي، هو جسد الممثل، فحضوره خاضع، بالضرورة، لعدد من الإكراهات. وأيضا، لعدد من الغايات الفنية والمعرفية والتجارية. الشيء الذي يجعل مجال دراسته متسعا وشائكا، يتطلب تحديدا لأهم مسالك البحث المنفتحة على مختلف إمكانات التوظيف. وهو في جميع الحالات خاضع لتصور المخرجين، ولقناعة الممثلين باستعمال أجسادهم لتشخيص مختلف الأفعال والحركات والانفعالات، ولقابلية أجسادهم للتعبير عن الموضوعات المختلفة. وبما أن المقام لا يسمح بتشخيص أشكالها، أكتفي بالإشارة، هنا، إلى ما يبدو ذا علاقة بموضوع الدراسة:

بالنسبة للإكراهات تتمثل في كون التعبير، عن الجسد وبالجسد، يتطلب في السينما الافتعال،لأن التعبير موسط، بالضرورة، بوجود جسد فعلي هو جسد الممثل. ويقتضي هذا أن التعبير يصير مبنيا حتى يحاكي فعلا لا علاقة للجسد الظاهر به إلا من حيث التشخيص، وهو أمر يجسد اغترابا يحيل الجسد، بالضرورة، إلى فكرة.

كما يجعل الممثل لا يتحكم في جسده، بل ينتج دلالات بفضل علاقاتِ جسدِهِ بالفضاء وبالآخر، ومن ثمة لا نكون، بالضرورة، إزاء الجسد؛ وإنما إزاء تصورات عن أوضاع الجسد. إن الصوت والحركات والطول والهيئة... مجرد استبدالات قابلة لأن تجسد دلالات حسب السياق، فأن تبحث عن ممثل قصير القامة ليمثل دور حارس مرمى، مثلا، هو سخرية من الجسد في وضع ما، وإظهار نقصانه لتجسيد فكرة نقدية من مثل"وضع الرجل غير المناسب في المكان غير المناسب"، علما أن نفس الممثل قد يُظْهِرُ - وهو يلعب دورا آخر في مقام آخر - كمال الجسد. ويعد هذا التوظيف شكلا مألوفا تعتمده السينما "الفكاهية" في المغرب وغيره، حيث يصبح الجسد حاضرا من خلال تغييب قصدي، تعرف التقنية - وهي تبئر الحدث - كيف تعالجه بسلاسة، فلا يعود يظهر منه إلا ما يغني البعد الفكاهي لفكرة الطيش وغياب التدبير المعقلن، أو سوء تقدير حقيقة إمكانات الذات... كما هو الأمر، مثلا، مع استعمال مخرج فيلم " عندليب الدقي" لجسد الممثل الكوميدي محمد هنيدي، حين ركز الاهتمام على صوته...

أما الإكراه الأكثر تأثيرا، فيكمن في كون الجسد مقيدا برؤية ممتلئة سلفا بما راكمته الثقافات من أعراف وعادات، حيث قسمته إلى أجزاء، ومنحت كل جزء دلالة وفق رؤية استعارية أو وظيفية، حيث جرى تحت تأثير استعاري ذي بعد إيديولوجي، تبجيل الرأس بعده مكمن العقل حتى عُدَّ سيدا، وبالمقابل عدت اليد، التي تعمل وتستجيب، عبدا. كما جرى تقسيمه، تحت تأثير وظيفي، إلى عورات يجب أن تستر، وأخرى يجب أن تظهر؛ وقد نُظِرَ إلى ذلك بمنظور أيديولوجي ذكوري من قبل أغلب الثقافات، ومن بينها التقسيمات التي ذكرناها في القسم الأول، والتي تجعل الروح تمفصل الجسد بناء على العقل والشهوة والعمل... وقد أدى إلى ربط الأجمل في الجسد بالإثارة التي ليست سمة الجسد، وإنما، هي، سمة النفس الناظرة إلى جسد غيرها. ومن ثمة صار الجسد مقسما وفق رؤية فتنته للآخر، وليس لذاته وحسب. ويستتبع هذا الأمر الذي يتطلب دراسة عميقة، ليس هذا مقامها، أن الجسد في السينما إنما يظهر مرئيا من قبل الآخر، وليس من قبل مالكه. ولا



يتم ذلك إلا وفق نظرة تسكنها قيم الثقافة ورؤية الذكورة لذاتها ولموضوعها. ومن ثمة يُعْطى لنا، في الغالب، من خلال حجاب يستره، حتى وإن حاول أن يبدو لنا وفق ما يبدو في تمظهره الكاشف. وبفعل هذا الصنيع المضاعف لا نرى، إذ نرى، الجسد إلا مقنعا بفكرتنا الراسخة ثقافيا عنه، فنرى العري، مثلا ليس جمالا وفنا وتخليصا للناظر من قيد الرؤية الأخلاقية أو الأيديولوجية، بل خرقا للذوق الجماعي، ونرى متعة الجسد ليس فنا من فنون الحياة، وإنما تهتكا تهوي النفسُ الروحَ إليه. ولعل الدافع الأقوى لتمثلاتنا له، وفق تلك الصفات، عائد إلى قصور ما في عدم قدرة المخرج على طمر المسافة المؤثثة بإدراكنا. إن ما نراه من الجسد هو ما تعبر من خلاله ذات المخرج - الماكرة والمتخفية في زاوية مستورة وعلنية في آن – عن فكرتها الأخلاقية أو الأيديولوجية التي قد تمكر بالرائي والمرئي. ومن المؤكد أن فشل الذات المخرجة في طمر المسافة، يحجب الجسد بعده صوغا لمشهد فني جميل، فيبدو كما لو كونه، فقط، عمادا للدلالة والموقف الأخلاقي...

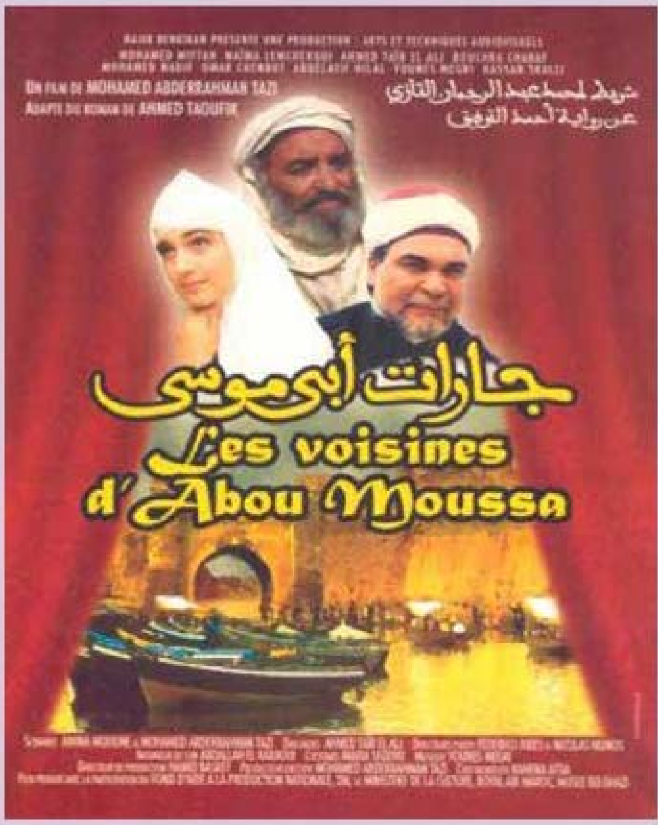
يبدو، إذن، أن سياجا مضاعفا يغلف حضور الجسد في السينما المغربية، ويحيله - بفعل كونه تعبيرا بظاهر جسد الممثل عن حقيقة فعل الشخصية التي تقدمها حكاية الفيلم - إلى خطاب أخلاقي محايث لخطاب أيديولوجي يضطلع الفيلم بتمريره. وبهذا يصبح الجسد عمادا ضروريا لبناء المعنى، وليس حاملا في كل الحالات، لمعنى في ذاته. إنه، في أغلب أفلامنا، ليس تعبيرا فنيا، وإنما وسيلة تعبير فني عن دلالة أو فكرة أخلاقية... ومن أجل توضيح ذلك سنعمد إلى تأطير أهم التوظيفات التي تبدو لنا أكثر ورودا من خلال المنظورات الأكثر ترسخا، والتي تتحكم في الرؤية (رؤية المخرج والمشاهد) إلى الجسد في السينما المغربية. ونجملها في أربعة، هي: المنظور الثقافي، والمنظور الأسطوري، والمنظور النوعي، والمنظور الحميمي:

3 - 1 – توظيف الجسد في السينما من منظور ثقافي

يتحدد تجسيد الجسد بعده جسدا مثاليا في جعله يبدو في الشاشة وفق صورة تساوق شكل وجودة السوي في الواقع، حيث لا يبدو إلا مُتَمَثِّلاً للسلوك الوسطي الموصوف بالاتزان وفق رؤية بادئ الرأي لفعل الجسد وحرمته. فالأفعال الخاصة الصادرة عن الجسد في السينما تحاكي ما تقوم به الأجساد في الحياة وهي تعيش إزاء الآخر، حيث السلوك المسموح به، وفق ما تقتضيه الأوفاق الاجتماعية، يفرض على المخرج أن يقتصر على تصوير حالات الأجساد أثناء أفعال محاكية لما هو نموذجي ومقبول. ويحتم ذلك احترام الخصوصيات بحجبها، على نحو ما يفرض العرف ذلك؛ فلا يظهر الجسد أبدا في حالات تفاعلاته الحميمية، فيكتفي المخرج، وهو يحترم الذات المرئية، بتوظيف المجازات المشهدية الدالة على الفعل...

إن هذا الشكل المهيمن على الأفلام المغربية والعربية، الذي، مع ذلك يعطيها هويتها المساوقة لهوية المرئي الاجتماعي، يحجب مفاتن الجسد ونزواته، ويحول فعله، الذي من المفترض أن يشكل موضوعا جماليا، إلى تصورات تستنتج انطلاقا من تجارب المشاهدين الخاصة، ومن ثمة فإن الفعل المخصوص يحال على التجربة المخصوصة للرائي، ولذلك لا يحضر التشخيص إلا باعتباره تفجيرا لانفعال يجد في ذاكرة المشاهد أثره، ولا يبنى فنيا.





وإذا استعرنا مفاهيم ابن عربي التي أشرنا إليها في مستهل هذه الدراسة، فإن المخرجين يحجبون تحققات رغبات الجسد المقتادة من قبل النفس الغاضبة أو الشهوانية، ومن بين الأفلام التي يمكن التمثيل بها لهذا النوع من تشخيص الجسد في السينما المغربية فيلم " البحث عن زوج امرأتي" للمخرج محمد التازي، حيث نتابع، فقط من طريق الإيحاء تمظهرات نزوات النفس الشهوانية، التي تُبْأَر، فتصير معنى ودلالة، وتحول الحكاية الفيلمية إلى مجرد ذريعة لتشخيصها. ومن المؤكد أن هيمنة الفكرة التي تُخْضِعُ الجسد عوض أن يُخْضِعَهَا، تجعل الفعل، الذي من المفروض أن يكون خلقا لفكرة جمالية، مجرد فعل مصور انطلاقا من مؤشرات أيقونية، تدثره بقيم الحلال والحرام، وتشرعنه من طريق ما يسمح به الشرع. ومن ثمة فإن المشاهد لمثل هذه الأفلام - التي تمثل الأغلبية الساحقة - يكون مدعوا لملء البياضات بما تسعفه به تجربته الفعلية، أو المتخيلة إذا لم يكن قد خاض جسده بعد تلك التجربة. ويؤكد ذلك أن الجسد في مثل هذا الصنف يتحول إلى دلالات، وينتج جمالية ذهنية، لا يساهم فيها الجسد إلا في حدود كونه جسد ممثل يشخص دور الشخصية التي هي حامل دلالي وحسب.

3 - 2 الجسد من منظور أسطوري (انتهاك قوانين الواقعية)

يتجسد هذا النوع من التوظيف في إصباغ قوى خارقة على أجساد عادية، سواء أبدافع جمالي، أم بدافع أيديولوجي أم معرفي، أم تجاري محض.

مع هذا النوع من التوظيف يصير الجسد غير مقصود في ذاته، لذلك لا يخلق مشهدا جماليا ينطلق من الجسد ويعود إليه، وإنما يمثل رمزية للإنسان الخارق الذي يشارك الأبطال الأسطوريين بعض سماتهم، ومع هذا النوع تشع الروح الغضبية، فتحرك الجسد بقوة تعلن عبره عن نفسها، موهمة بأنها تستمد قوتها من مكمن خفي لا نجد غير البطولة الأسطورية مرجعا لها. ويختلف تمظهر تشخيص قوة الجسد في هذا النوع، من جنس سينمائي إلى آخر، فقد يتحول الجسد إلى قوة تفوق الآلات الضخمة كما هو الحال مع أفلام الخيال العلمي، حيث الأبطال تقاوم بقوة غير مرئية البشر والطبيعة، وتهزم الكل لتصير العالم وفق إرادتها. فلا يبدو الجسد جسدا، وإنما روحا تجلي صنيعها من خلاله، لتخلق فكرة عن إمكانات الإنسان الكامنة. بيد أن توظيف الجسد وفق هذا الحلم، في السينما المغربية، يكاد يكون نادرا، لأن الثقافة المغربية لا تسمح بذلك، بل تسمح، فقط، بشحن الجسد بقوى روحانية تحيل إلى طاقة خفية تساوق المعتقد الاجتماعي في النبوة والكرامات... التي تخرق المألوف وتؤثر على العالم والذوات الأخرى، وهذا النمط لا يختلف فيه الجسد العادي عن الجسد المسكون بقوة خارقة غير مرئية إلا بوهج أو بريق باهر يصور في العينين أو الوجه. ومن بين الأمثلة المتعددة في السينما المغربية، فيلم " الحجر الأزرق" لنبيل عيوش، ونسبيا فيلم "جارات أبي موسى" لمحمد عبد الرحمن التازي.

3 – 3 الجسد من منظور النوع (انتهاك الطبيعة)

يشكل هذا النوع من التوظيف انتهاكا لطبيعة الجسد، ويمثل نمطا من التفكير الذي تضاءل، لكنه ما يزال حاضرا في الفكر الشعبي. إنه يتصل بالرغبة في تمجيد الذكورة من أجل العزة المتوهمة الناتجة عن تبخيس الأنثى، أو من أجل الحفاظ عن المصلحة التي لا تضمن إلا بوجود الذكر. وعلى الرغم من كون هذا الشكل من التوظيف نادرا في السينما المغربية، فإنه حاضر في بعض أفلامها. ومن بينها فيلم عز العرب المحرزي العلوي " أندرومان" الذي يصور محاولات تغيير جنس الشخصية من أنثى إلى ذكر، من طريق إخفاء ما يشي بنوعها الحقيقي، ولكن النوازع الطبيعية للنفس المتحكمة في الجسد تغلب، في الأخير، على إكراهات الطمس الممارس.

3 - 4 الجسد من منظور حميمي

حاولت السينما المغربية في بعض أفلامها أن تعرض الجسد وفق ما يبدو وهو يتفاعل مع الرغبات الجنسية، محاولة تحويل مسار البحث عن اللذة ثم قطفها، وفق تصور جمالي يُسَوِّغُ من طريق تشخيص النزوع، وإكراهات اللحظات... ومن بين أهمها أفلام نبيل عيوش. غير أنها لم تفلح في إقناع عموم الجمهور بذلك، من جهة، لأن البعد الثقافي، الذي يرفض إظهار الحميمية، لا يمكنه أن يَعُدَّ بناء المشهد، الذي يجعل الجسد أداةَ محاكاة لتشخيص جماليٍّ لتفاعلِ الأجسادِ وهي تمهد للمتعة ثُمّ تعيشها، خطابا جماليا يعلي من ممارسة إنسانية عادية إلى مصاف الفن والجمال الخالص، بل خطابا مضادا للعرف، يروم خرق البنية القيمية، ويسلع الجسد وينشر الرذيلة. ومن جهة ثانية، لأن إمكانات الإيحاء بالفعل متوفرة، وقد تكون أكثر تعبيرية من الإظهار، لأن الإيحاء أغنى من الإظهار بدليل أن الإيحاء يبعث على تصور الفعل وفق ما يلائم تجارب وأحلام المتصور، بينما الإظهار يوجه إمكانية وحيدة.



إن القصور الذي نلمسه لدى المخرجين في تحويل فعل الجسد، حين يتعلق بالمتع الحميمية، في تجسيد مشاهد فنية، يعود إلى قصور في أساليب الحكي بالجسد، الشيء الذي يجعل هذا التوجه لا يسمو بالجسد إلى مستوى جعله أداة لسرد سينمائي يخلق الموضوع الجمالي دون السقوط في جعله مجرد تشخيص لحامل دلالي ينتمي إلى المحكي. وبذلك لا يختلف عن أشكال التوظيف الأخرى إلا من حيث العرض، حتى إن الصنيع الفني يصير ضربا من ضروب النزعة (الجسدوية) (Corporéisme) - كما حددها (جان ميزنوف)[5] - الحاضرة في حياتنا وسلوكاتنا اليومية.

الهوامش والمراجع :

1. انظر عبد اللطيف محفوظ، **التأويل السيميائي للنصوص الشعرية**، ضمن كتاب التأويليات وعلوم النص، منشورات كلية الآداب تطوان، 2019.

2. د شحاتة صيام، **العشق المحرم (الجسد والسحر)** منشورات دار رؤية، مصر. 2017

3. نفسه، ص: 63

4. انظر عددا من المراجع المختصة التي تعالج تصور الفلاسفة المسلمين ضمن كتاب د شحاتة صيام: ص (75 /76)

5. نقلا عن حسن المنيعي، **الجسد في المسرح**، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 10

6. J. MAISONNEUVE ; Le corps et le corporéisme aujourd'hui ; revue française de sociologie 17. Paris. 1976

هيئـــة التحريـــر

المَسْرحُ المغْربيّ
أُفُق التَّجريـــب وحُدُود الفرْجَة



لم يكن المسرح، منذ بداياته الأولى، مُجرّد فُرْجَة واستمتاع، ولا كان، في جوهره، مَلْأً لوقتِ الفراغ. المسرح، بقدر ما كان يُتيحُ الفُرْجَة، ويُمْتِع المُقْبِلين عليه، بقدر ما كان استْنفاراً للأسئلة، وما تَحْتَمِلُه من قلق وتفكيرٍ الواقع، في المسرح، هو غير ما يراه الناس ويعيشون فيه، بل هو، في الفكر والفن والإبداع، عموماً، واقع يُحايِثُ الواقعَ، بل يُضاهيه، ويُعيد تفكيره من غير الزاوية التي هو عليها. والمسرح لم يُوجَدْ ليكون واقعاً صِرْفاً، أو صَدًى للواقع، فهو، في أصل وجوده، جاء ليفضح، يُعرّي، يكْشِف، ينتقد، لكن من خلال تمْثيلٍ، تتماهَى فيه اللغة بالجَسَد، وبالحركة، والضوء والظلمة، وبكل ما كان يوضع على الخَشَبَة، باعتباره من العلامات التي على الجمهور أخْذَها في اعتباره، لأنها ليست زينَةً، ولا ماكْياجاً وتلْويناً، فقط، بل هي سيماء، وإشارة، ما يُكَمِّل اللغةَ والحركةَ والظل والضوء، ويُعْطيهما المعنى الذي يذهب إليه النص، أو يتقاسم فيه النص هَجاءَهُ مع الإخراج المسرحيّ، وما يتمثّله من دلالاتٍ وأبعاد في هذا النص.

المسرح، عَرَفَ، عبر تاريخه، مدارس واتّجاهات، وعرف أشكالاً وأنماطاً، مختلفة من التمثيل والإخراج والديكور، كان التَّجْريب أحد أهم ما أعطى المسرح ذَهْقاً جديداً، وجعلَه مُشْكِلاً عند من اكْتَفَوْا بالفُرْجَة، أو رأوْا أن المسرحَ هو مُعادل الفُرْجَة ومُقابِلها. كُنّا، في العالم العربي، وفي المغرب، نَسْتَمِدُّ هذه الاختراقات من المسرح الغربي، بكل تَشَعُّباته، بما لا يعني أن العرب والمغاربة



كانوا ناقلين، واكْتَفَوْا بنقل ما جرى هناكَ هُنا. فمن يقرأ ما جرى في تاريخ المسرح المغربي، سَيَجِد أن المغاربة، أيضاً، أحْدثُوا الاختراق، وبَيَّنُوا واسْتَنْبَتُوا الكثير من المفاهيم والاستعمالات، وفق ما تقتضيه طبيعة الذات، في مقابل ما تعلَّمْناه من الآخر، أو أخذناه عنه. لكن، ليس بالحرف.

ولعلَّ في العُرُوض المسرحية التي عرفناها، منذ ستينيات القرن الماضي إلى اليوم، ما يجعلنا نكتشف صيرورة المسرح المغربي، وما جرى فيه من تحوُّلاتٍ، وما عرفه من تَعثُّرات، سواء عند من كان المسرح عندهم حِرْفَة، أو من انْتَمَى منهم إلى مسرح الهواة. فلا يمكن الحديث عن المسرح المغربي، دون الحديث عن الطيب الصديقي، والطيب لعلج، كمثالَيْن فقط، كونهما، كانا متزامنَيْن، وكل واحد منهما كَيَّف تصوُّراته مع محيطه وتاريخه، وأشكال التمثيل والفُرْجَة التي بدتْ بعض مظاهرها، إمَّا في تراثنا الوطني المحلي، أو في تراثنا العربي الذي نحن امتداد له، بالاختلاف، طبعاً، في بعض تجلياته، مظاهره، مثل اللباس، وأشكال الاحتفالات والأعراس، وطقوس الفُرْجَة، في الحلقة وغيرها، وما في تارثنا من حكايات وقصص وروايات وأمثال، دون إغفال التاريخ المغربيّ، بتنوُّعاته وما جرى فيه من أحداث ووقائع.

لا يمكن إنكار الفِرَق والمجموعات المسرحية، الأخرى، التي كان لها دور كبير في دعم الاحتراف، وفي المُغامرة في أرض كان فيها المسرحي مُناضلاً، يعمل في أرضٍ خلاء، أو هو فاتحُ طُرُق وأراض، وهذا ما انعكس على مسرح الهواة، الذي كان إبَّان سنوات الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، الشُّعْلَة التي فيها جرى التجريب، وظهرت البيانات والبيانات المُضادة، واشتعل النقد، في متابعة وقراءة ونقد ما كان يظهر من أعمال، كما سيظهر «المسرح الفردي»، الذي كان مسرحاً احتجاجياً نقدياً، وهو نفس سياق مسرح الهواة في عمومه، الذي كانت فرقه، تنشُط في دور الشباب.

فالتجريب كان مسرحاً آخر يُولَدُ من قلب الفُرْجَة أو يجري في ثناياها، وهذا، في ذاته، ما أعطى الحركة المسرحية في المغرب طاقة مُفْعَمَة بالحياة، وجعل الأجيال القديمة، من الرواد وغيرهم، تفتح مسالك الفن والجمال، وتفتح مسالك المُتْعَة والمعرفة أمام مَنْ هُم، اليوم، في المشهد يُبْدِعُون بما أُتيح من إمكانات باهرة في العرض المسرحي، وفي التكوين، وفي الاختراقات الباهرة التي عرفها المسرح في بُعْده الكوني، فلا يمكن رَهْن ما يجري في المشهد المسرحي المُعاصر، باسم دون آخر، أو بفرقة دون أخرى، أو بعرض دون غيره، فالمسرح، هو كل هؤلاء، بما يُمَثِّلونَه من تنوُّع واختلاف، بل المسرح عندنا هو ألوان الطَّيْف، حين تُشْرِق، فهي ألوانٌ في

لون، وأضواء في ضوء، ولُغَة في لغات، وأشكال في شكل، كل واحد هو أفق للآخر، ليس بالتبعية، بل بالإضافة والإبداع، وبإعادة تشكيل الصورة بتوسيعها، وفتح أراضٍ أخرى، لم تكن من قبل معروفة، أو لم تكن مُتاحَةً، بالشكل الذي هي عليه الآن.

لانَ مسرح الهُواة وضَعُفَ، ربما، لكن هؤلاء الهواة، هُم من تفرَّعُوا وتَشَظَّوْا في ألوان الطيف هذه، ليكونوا مثل الدَّمِ الذي يجري في العُروق، ويجعل الجسم والنفس يسيرانَ مَرِحَيْنِ مُنْشَرِحَيْن، يبعثان في الجسد اشتعالَه، ويُضْفِيان عليه حيويته التي هي حياتُه.

الفُرْجَة هي شرط المسرح، لكنها فُرْجَةُ اسْتِنْهاضِ العقل والخيال، وتفتيق الجوارح لِتَتَصَادَى في ما بينها، بعضها يدعو البعض ويُلِحُّ عليه، لتكون جميعها، مثل الشجرة الواحدة، لا فاصل، في طبيعتها، لجِذْعِها، مقابل أغصانها وأوراقها، فهذا عمل وشُغْلُ البُسْتاني، لكن من يدخل الغابة للنُّزْهَة والاكتشاف، فهو يرى في الشجرة خُضْرةً وظِلا، وخَبيئةً للاستجمام، وإنعاش النفس بما تحتاجه من هواء.

ألا نذهب إلى المسرح، باعتباره خبيئة، لنرى كيف النفس والعقل والخيال كلها تنهض من مَكامِنها، لِتُشْعِل الخُضْرَةَ بما تُضْفِيه عليها من ماء وهواء!؟

«الثقافة المغربية»، حين تفتح ملف «المسرح المغربي...»، فهي تسعى لإثارة الأسئلة، لتوسيع ما تحتمله من قلق، ومن فكر ونظر، وتَعمل على إثارة الانتباه إلى مكامِن الفُرْجة والجُرْأة والمعرفة والجمال، في المسرح، الذي هو واقع، لا يعلو على الواقع، بل يَسْتَحِثُّه، وينزل إلى طبقاته الدُّنيا، بل إلى سراديبه العميقة والمُعْتِمَة، ليقول لنا، هنا، أو من هنا يبدأ ما نرغب فيه من واقع، ومن أحلام. ولعل لحظة العرض المسرحي التي تَسْتَغْرِقُنا فيها الظُّلْمَة، هي لحظة حلم، لكنه حُلُم يَقَظَة بامتياز، لأننا حين نُصفِّق، في ذروة العرض وعمقه، فنحن نُذَكِّر من هُناك على الرُّكْح وخَلْفَه، أننا نُقاسِمُهُم هذا الواقع، وأننا نحلم واعين بما يعنيه الحُلُم، لأنَ الحُلُم في المسرح، في شِقَّيْه الفُرْجَوِيّ والتجريبِيّ، هو اسْتِشْرافٌ، ورغبة في الذَّهاب إلى تخومُ المعرفة والجمال والاكتشاف، بل رغبة في الذَّهاب صوب المجهول واللاَّنِهائِيّ.



ملـــف العـــدد

عبد الكريم برشيد

المسرح والاحتفال والتجريب

بحثـا عن مســـرح ممكـن الوجـــود

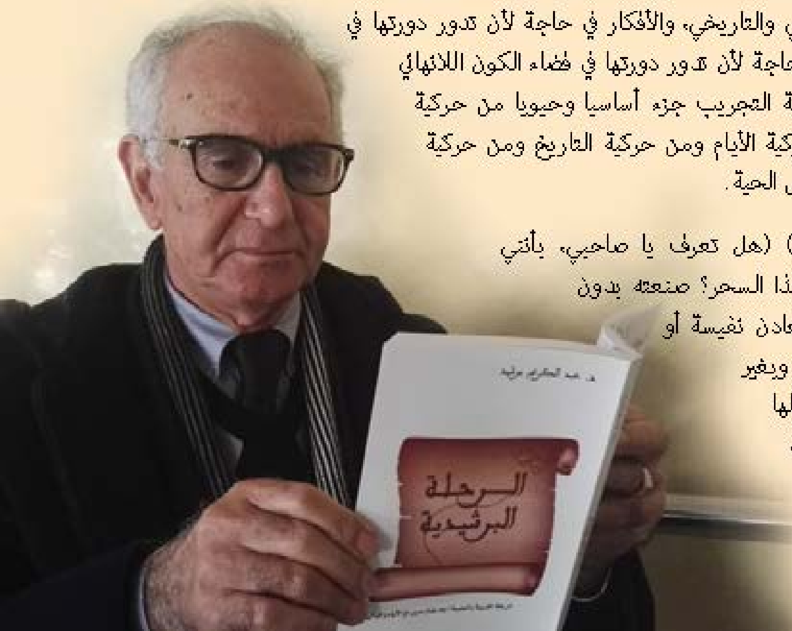
(يقول شمس الدين التبريزي «إن الذي تبحث عنه يبحث عنك» وهذا هو حالنا مع هذا الذي نسميه التجريب المسرحي، أو المسرح التجريبي، والذي قد نعشقه نحن، من غير أن يبادلنا حبا بحب، ليكون لهذا الحال معنى العشق من طرف واحد، ولا شيء أقسى على النفوس العاشقة من أن تحيا العشق من طرف واحد)

(المسرح والتجريب والمهرجان: أسئلة ومسائل) مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر

في البدء كان الجديد

نعم، في البدء كان الجديد، في الناس والأشياء، وفي الحالات والمقامات، ثم من بعد تأسس فعل التجديد، حفاظا على حيوية الحياة وعلى استمرارها وتطورها وارتقائها، وسعيا من أجل ديمومة الأشياء وتجددها في حياة الناس اليومية، ومن أجل ألا يلحقها القدم القاتل. يقول ابن عربي (كل معرفة لا تتنوع لا يعول عليها) وتؤكد الاحتفالية في رؤيتها وفي أدبياتها على الفعل الحي، الآن، هنا، إيمانا منها بأن الركود يفسد المكان، وبأن الجمود يفسد الحياة، وبأن الجمود على الموجود، في الفكر والفن والآداب والصنائع، لا يعطي الإبداع الحق، وما يتكرر لا يعول عليه، وكل شيء، في الواقع والطبيعة، يحتاج لأن يدور دورته الطبيعية، حتى يحيا ويتجدد وينمو ويتطور، فالدماء تحتاج لأن تدور دورتها الطبيعية في الأجساد الحية، والأيام في حاجة لأن تدور دورتها المتجددة في الزمن الواقعي والتاريخي، والأفكار في حاجة لأن تدور دورتها في النفوس وفي العقول، والأجرام السماوية في حاجة لأن تدور دورتها في فضاء الكون اللانهائي واللامحدود، بهذه الرؤية إذن، تكون حركية التجريب جزء أساسيا وحيويا من حركية الوجود ومن حركية حركية الحياة ومن حركية الأيام ومن حركية التاريخ ومن حركية الحالات ومن حركية الأفكار الحية في النفوس الحية.

يقول الكاتب الثاني في (الرحلة البرشيدية) (هل تعرف يا صاحبي، بأنني بثمانية وعشرين حرفا فقط، صنعت كل هذا السحر؟ صنعته بدون ألواح، وبدون قماش من حرير، وبدون معادن نفيسة أو رخيصة، وأوجدته بغير أصباغ، وبغير ألوان، وبغير أضواء، وبدون حركات بهلوانية، قد يكون لها معنى أو قد لا يكون، وعندما أركب هذه



عناصر الطبيعة الأربعة هي نفسها، منذ بدء الخليقة إلى الآن وإلى ما بعد الآن، لم يضف إليها الإنسان شيئا غير التحليل والتركيب

الحروف، تصبح لها أضواء وظلال، مع أنني لا أمسك أصباغا ولا فرشاة، ويصبح لها جرس وموسيقى أيضا، مع أنني لا أملك أدوات موسيقية، وأنني لا أجيد العزف، ولقد صورت العالم، ورسمت هذا الكون، ونفذت إلى الأرواح والنفوس، وغصت في عالم الأحلام والأوهام، وكل هذا، ولم تكن عندي آلة للتصوير .. كانت معي فقط هذه الحروف المدهشة، وجسدت القلق الإنساني، وكلمت كل الكائنات الخرساء، وحركت كل الموجودات الجامدة والساكنة، والناطقة والخرساء، وكل هذا بالكلمات فقط، ولا شيء إلا الكلمات..)[1]

وعناصر الطبيعة الأربعة هي نفسها، منذ بدء الخليقة إلى الآن وإلى ما بعد الآن، لم يضف إليها الإنسان شيئا غير التحليل والتركيب، وغير فعل تجديد هذا القديم قدم الوجود وقدم الحياة وقدم الأحياء وقدم الأشياء، مما يدل على أن هذا الفعل التركيبي كان في الأصل فعلا تجريبيا، وعلى أن كل التطور الذي حققته الإنسانية عبر تاريخها الطويل كان تجريبا بعد تجريب بعد تجريب..

والاحتفالية والتجريب وجهان اثنان لعملة واحدة، وأول عتبات التجريب في الفعل الاحتفالي يمثلها تجديد اللغة، ويمثلها تجديد معجمها، والذي يعكس أساسا روحها الاحتفالي، ويعكس رؤيتها العيدية، وهي بهذا لا تريد أن تكرر الواقع والوقائع، كما هي، في كلياتها وجزئياتها، وفي صورها وأشكالها، لأن الأساسي لديها هو روح الواقع، أو هو ما فوق الواقع، أو هو ميتافزيقا الواقع، ولعل هذا هو ما يجعل التجريب الاحتفالي ملتزما بروح الحقيقة، وبجوهر الحقيقة، أكثر من التزامه بشكلانية الواقع وبصور الوقائع، ويأتي هذا اقتناعا منها بأنه لا يمكن للفنان الخلاق أن يكون أكثر واقعية من الواقع، أو يكون أكثر طبيعية من الطبيعة، أو أن يكون أكثر ملكية من الملك، وهذه الاحتفالية لا تكتب بلغة الواقع المرئي، ولكنها تكتب بلغة الحقيقة السحرية والخفية، ولهذا تسمى كتابتها الإبداعية كتابة حيوية، وتسمي لغتها الحية والمتجددة لغة فردوسية، وهي في هذا تؤكد كثيرا على استخدام مصطلح (الانكتابة) والتي تعني بأن الحياة تعبر عن حيويتها من خلال أجسادنا نحن الأحياء، وأن التاريخ يكتب بنا نحن الكائنات التاريخية، وبأن ما نبدعه من فن مسرحي، هو جزء أساسي وحيوي من مسرحيات الوجود ومن مسرحيات الحياة ومن مسرحيات الأيام والليالي ومن مسرحيات التاريخ.



الكاتب المسرحي العراقي
د. شاكر عبد العظيم جعفر

وهذه الاحتفالية لم تنزل من السماء، في غفلة من الحقيقة ومن التاريخ، ولم تولد من رحم الغيب، وهي بهذا وجود حقيقي حي، وهي مسار وجودي تؤثثه الحرية الحية، وتؤثثه الاختيارات الوجودية المشاغبة والمشاكسة، وفي مركز هذا المسار الوجودي يكمن فعل التجريب، ويكمن فعل إعادة التجريب، وتكمن الحرية الجادة والمجددة والمتجددة، وتكمن الفوضى الخلاقة، وتكمن شهوة الخلق الجديد في الزمن الجديد، وفي مركز هذا المسار الوجودي أيضا، لم يبحث التجريب الاحتفالي إلا عن تجديد الأيام باليوم الاحتفالي، وعن تجديد الواقع بسحر الفن، وتجديد الفكر (العاقل) بالأفكار المجنونة، وتجديد المسرح الكائن بالمسرح الممكن، وهذا ما يفسر أن تكون هذه الاحتفالية المفردة جمعا، وأن تكون احتفاليات متعددة ومتنوعة، وأن تخالف نفسها بحثا عن ذاتها، وأن تكون بهذا أعمارا كثيرة في حياة واحدة، وأن تكون حالات وجدانية، وأن تكون مواقف فكرية مبدئية، وبهذا فقد كان التجريب الاحتفالي تجريبا تاريخانيا وإنسانيا وكونيا، عاما وشاملا، وكان أوسع وأرحب وأعمق وأبعد من أن يكون تجريب جيل مسرحي، أو تجريب فئة مسرحية معينة، أو تجريب مرحلة تاريخية عابرة، أو تجريب عقيدة فكرية أو سياسية أو دينية، ومنذ بياناتها التأسيسية الأولى أكدت هذه الاحتفالية على أنها ضد المذهبية في الفكر وفي العلم وفي الفن، مؤكدة على إنسانية الإنسان، وعلى النحن الجماعية في مقابل الأنا الفردية، وعلى الحياة والحيوية أيضا، وذلك في مقابل الآلة والآلية، وعلى المدينة التي هي ملتقى الجهات، وهي مفترقها أيضا، ولكن في إطار المدنية في معناها الحقيقي.

صورة التجريب في الفعل الاحتفالي

كيف تتمثل الاحتفالية فعل التجريب في المسرح المغربي والعربي الحديث؟ جوابا على هذا التساؤل أقول في حوار سابق:

(بعد كل هذه السنوات من البحث والاجتهاد فإنني ألاحظ بكل أسف، بأن هذا المسرح العربي مازال ضائعا وتائها وغائبا عن جوهره الحقيقي، وبأنه لا يختلف عما تعانيه السياسة العربية من تجريب تخريبي، ومن تقليد ببغائي، ومن رهان خاسر على الظرفي، وعلى العابر، وعلى الشكلاني، وعلى المصلحي، وعلى البراني، وعلى التقني، وعلى الشعاراتي)[2]

إن الأساس في المسرح هو روح المسرح، والذي يمثله الإنسان الحي والعاقل والشاعر

إن الأساس في المسرح هو روح المسرح، والذي يمثله الإنسان الحي والعاقل والشاعر، ويمثله الحضور، الآن هنا، جسدا وروحا وفكرا ووجدانا وقضية، ويؤثثه التلاقي العيدي والاحتفالي المفتوح، ويجدده السؤال الوجودي والاجتماعي والسياسي، بحثا عن إحساس جديد، وعن علاقات جديدة، وعن عوالم جديدة، وعن حاسيس جديدة، وكل اجتهاد تجريبي يقفز على حقيقة هذا الإنسان، ولا يتمثل حقيقة مسرحه، لا يمكن أن يكون مسرحا حقيقيا، وقد يكون أشياء أخرى تحتاج لمن يسميها، وهذا ما لم يتحقق لحد الآن، لا مغربيا ولا مغربيا، و(مصيبة هذا المسرح أنه لا يفكر، وإذا فكر فإنه لا يفكر بعقله، ولكن بعقل الآخر الميت أو البعيد، كما أنه لا يتأمل نفسه في المرآة، وأنه لا يمارس النقد الذاتي على نفسه، وبهذا يحضر الدخيل فيه أكثر من الأصيل، ويحضر الاتباع أكثر من الإبداع، ويحضر الانبهار الصبياني بكل ما هو غريب وعجيب ومبهر، وذلك بدل أن يحضر الاندهاش المؤسس للمعرفة، كما يحضر التوليف والتوفيق والتلفيق والاقتباس والاختلاس أكثر من حضور الخلق والتأليف والابتكار، ويحضر الكلام أكثر مما يحضر الفعل، وتحضر الإشاعات التي يروجها بعض النقد أكثر من حضور الحقائق، ويحضر التقليد أكثر مما يحضر التجديد، ويحضر الرهان على القريب وعلى السهل، وتحضر المزاجية والنرجيسية والفردانية في مسرح يفترض فيه أن يكون فعلا جماعيا، وأن تتكامل فيه الاجتهادات)[3]

نعم، هو في أغلب نماذجه مسرح لا يفكر، ويرى أن التفكير النظري هي مسألة تخص الآخر هناك، أما بالنسبة إلينا، نحن الآن هنا، فهي خطأ وخطيئة، وقد تكون مجرد ادعاء أو مجرد غرور، وبهذه القناعة تم (إنتاج) مسرح غريب عن لغته وعن تربته وعن سياقه وعن مناخه وعن طقسه، مسرح يتبع ولا يبدع، ويكرر ويجتر ولا يأتي بأي جديد،



احتفاء مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر بالكاتب المسرحي د. عبد الكريم برشيد

والدخيل فيه يغطي على الأصيل، والتركيب يطغى على الخلق، والنقل فيه يطغى على العقل.

هناك خطأ ما لا نراه، أو أننا لا نريد أن نراه، خطأ في الرؤية وفي التقدير وفي تسمية الأشياء والأفعال بغير أسمائها الحقيقية، وأغلب من يدعي التجريب يمارسه بالوكالة، ويسمي ذلك الفعل تجريبا حقيقيا، وهو تقليد لجديد الآخر، وبالتأكيد فإن قديم الآخر هناك لا يمكن أن يكون جديدا أبدا هنا، ونحن بهذا نعيد إنتاج ما جربه الآخرون وصح في سياقه وفي إطار شروطه الذاتية والموضوعية، ونقول هذا هو التجريب، وما هو إلا ما تعكسه المرايا المكسرة من كلمات وعبارات ومن صور، وهي صور واقعية بكل تأكيد، ولكنها غير حقيقية.

ويؤمن الاحتفاليون بأن أي شيء يأتي في حينه وفي سياقه وفي مناخه وفي تربته هو شيء حقيقي ومشروع، وأن فعل التجريب الحق له زمنه، وله مناخه، وله نظامه، وله رجاله، وله همومه، وله اهتماماته، وله لغته، وله معجمه، وله قضاياه، وله أسئلته الدقيقة والحارة والملتهبة، ومن أغرب الأشياء أن نفترض إمكانية أن يقوم التجريب العلمي في بيئة لا تؤمن بالعلم، وأن نتوقع قيام التجريب الحر في فضاء مغلق وسري، أو في بيئة تصادر الحرية، أو أن يكون بإمكان أي كان بأن يمارس هذا التجريب بشكل حقيقي، أو أن يمارسه خارج شروطه الذاتية والموضوعية، ولعل أهم شروط التجريب هو الذي تمثله الأهلية، أي أن يكون ذلك الفاعل التجريبي مؤهلا لأن يتحدى الكائن بحثا عن الممكن، وأن يكون عالما بالموجود، وأن يكون قادرا على أن يفكك المركب، وأن يعيد تركيبه من جديد، وعلى أن يعيد صياغة الأسئلة القديمة بشكل جديد، وعلى أن يكون عارفا بالقديم، حتى يجدده، ويحينه ويحييه، ولا يكرره، ونعرف أن أخطر ما في الأشياء وفي الأفعال وفي الحالات هو بداياتها الأولى، وعليه، فقد آمن الاحتفاليون بأن (كل شيء يبدأ من بدايته الحقيقية، وينطلق من منطلقه الوجودي، الأساسي والمؤسس معا، وكل شيء، في الحياة وفي الفن وفي الفكر وفي الصناعة يأتي في أوانه وفي موسمه وفي سياقه التاريخي، ليس من قبل ولا من بعد، وهذا ما يفسر أن تظهر التيارات والمدارس الجمالية والفكرية في ارتباط مع التغير العلمي ومع ظهور الاختراعات الجديدة ومع الاكتشافات المعرفية الكبرى، ولهذا فإنني أقول دائما: في البدء يكون الإنسان الحي، وتكون معه التجربة الحية أولا وتتأسس هذه التجربة من تلقاء نفسها، أي أنها تأتي ولا يؤتى بها، ولا تستعار ولا تقتبس ولا تستورد من أية جهة من الجهات، لأنها تمتلك محركها فيها، ولها طاقتها المحركة داخلها، ولها علمها وعالمها، ولها مناخها وطقسها، ولها منطقها الخاص بها، وهي بهذا جزء من حيوية حياة جديدة ومتجددة على الدوام، حياة فاعلة ومتفاعلة وعميقة وغنية جدا،

غنية لحد الفيض والبذخ، وماذا يمكن أن يكون الإبداع في معناه الحقيقي سوى أنه فيض النفس وفيض العقل وفيض الخاطر وفيض الوجدان وفيض الروح؟)[4]

وترى الاحتفالية أن تاريخ الإنسان هو أساسا تاريخ للتجديد المتجدد، وأن هذا العالم قد كان دائما للتجريب ولإعادة التجريب، وبهذا فقد أمكن أن نقول بأن كل البديهيات والمسلمات في حياتنا اليومية، ما هي تلك الأشياء التي جربت وصحت، وأصبحت قوانين ثابتة في حياتنا اليومية، وهل اكتشف الإنسان النار إلا بالتجريب؟ وهل اكتشف العجلة إلا بالتجريب؟ وهل اكتشف قوة النار والماء والبخار إلا بالتجريب؟ وهل اكتشف جماليات الوجود إلا بالتجريب؟ وبهذا يكون التجريب في المسرح، وفي كل الآداب والفنون والعلوم، جزء أساسيا من النظام العام في الحياة وفي التاريخ، وهذا ما يجعل الاحتفالية تؤكد على أن التجريب (وبخلاف ما قد يفهم بعض المسرحيين ليس لعب أطفال، ولكنه أساسا رؤية ورؤيا، وهو لا يتعلق بتأثيث الفضاء المسرحي وحده، ولكن بإعادة تأثيث العالم والكون، فكريا وفلسفيا وجماليا، بشكل مختلف ومغاير)[5]

والاحتفالية لا يهمها تجديد فن المسرح، إذا لم يتجدد قبل ذلك مسرح الوجود، في كليته وفي شموليته، وفي بنيته العميقة، وفي أرضيته الفكرية والجمالية، وفي مؤسساته، وفي شبكة علاقاته، وبذلك يكون للتجريب في المنظور الاحتفالي معنى أعمق وأوسع وأشمل من معناه المهني المحدود، وبذلك يكون مرادفا لتجديد الوجود في الوجود، ولتجديد حيوية الأحياء في الحياة، ولتجديد روح العيد في المدينة.

وهذا التجريب، وفي جميع أوجهه ومستوياته، لا يمكن أن يكون مطلوبا لذاته، ولا معنى لتجريب بلا موضوع وبلا مضمون وبلا قصد، وأسوأ التجريب هو ذلك الذي يكون موجة، أو مجرد موضة، أو مجرد فورة عابرة، أو

تاريخ الإنسان هو أساسا تاريخ للتجديد المتجدد، وأن هذا العالم قد كان دائما للتجريب ولإعادة التجريب

يكون شطحا بهلوانيا، أو يكون ظاهرة موسمية، أو يكون تعبيرا عن حالة نرجيسية غير سوية نفسيا، وبالتأكيد فإن من حق هذا التجريب أو يكون صرخة جيل، أو يكون صرخة فئة مهمشة، أو يكون صرخة شعب أو أمة، ولقد سعت الاحتفالية من أجل أن ترتقي بفعل هذا التجريب لكي يصبح صرخة أمة بكاملها، وأن تكون في نفس الوقت صرخة الإنسان الممنوع والمقموع قي كل زمان ومكان، وأن تكون هذه الصرخة تعبيرا عن ثورة في الفكر وفي الفن وفي العلم وفي الآداب وفي الصنائع وفي المؤسسات وفي العلاقات أيضا.

وما ينبغي أن نعرفه أيضا (وأن نعيه جيدا، هو أن فعل التجريب في حد ذاته ليس قيمة مطلقة، ولكنه مجرد آلية، أو مجرد تقنية، أو مجرد منهجية عمل، وهو ليس جمالا في حد ذاته، وليس كمالا، وليس حقيقة، وبذلك فإن المهم دائما أو الأهم ليس هو أن نجرب، ولكن هو ما يمكن أن يؤدي إليه هذا الفعل التجريبي من نتائج فكرية وإبداعية، وما يمكن أن يحققه من جماليات رمزية ومشهدية، وما يمكن أن يبدعه من خطابات فكرية، وما يمكن أن يحققه من تواصل ومن حوار ومن تفاعل بين شرطي التلاقي المسرحي)[6]

وكل تجريب مسرحي لا يقول شيئا، ولا يحقق تواصلا أحسن، ولا يكشف عن حقائق خفية، ولا يستحضر الغائب، ولا يقرب البعيد، ولا يؤنسن الوحشي، ولا يبهج

وما ينبغي أن نعرفه أيضا (وأن نعيه جيدا، هو أن فعل التجريب في حد ذاته ليس قيمة مطلقة، ولكنه مجرد آلية، أو مجرد تقنية، أو مجرد منهجية عمل، وهو ليس جمالا في حد ذاته

لا ينبغي أن يفهم من هذا الردّ المتكرر لمسألة التسامح إلى الذات وإحالتها عليها، دعوةً إلى إحياء الحمولة اللاهوتية والأخلاقية التي تولّد في حضنها المفهوم

الروح، ولا يمتع الحواس، ولا يستفز العقل، ولا يشاغب الخيال، ولا يريح النفس، فإنه تجريب لا يعول عليه، وهو فقط مجرد ثرثرة لفظية ومشهدية ومجرد لعب صبياني.

وتؤكد الاحتفالية على أن فعل التجريب ما هو (إلا آلية إضافية وتقنية مساعدة، ونعرف أن كل تجريب آلي وبراني، بدون تجربة وجدانية وفكرية وروحية جوانية، فإنه لا معنى له، وقد يكون مجرد خربشة، أو مجرد شرود، أو مجرد هروب من السؤال أو من المسألة أو من المعنى أو من الحقيقة المخيفة والمرعبة في الناس والأشياء، والأصل في فعل هذا التجريب أن يكون له معنى، وأن يكون بحثا عن المعنى، وليس هروبا منه، وأن يكون بناء وتأسيسا للجديد الممكن، وليس مجرد قتل أو مجرد تدمير أو مجرد نفي للقديم الكائن، أو مجرد زعم بقتل الأب، أو بنفي النص الدرامي، أو بتخريب اللغة، أو استبدال الكلام الدال بالأصوات الغائمة والمبهمة، وكل ذلك من غير اقتراح لغة مسرحية أخرى جديدة)[7]

إن الأصل في فعل التجريب أنه قبل كل شيء مخاطرة فكرية وعلمية وجمالية، وفي كل مخاطرة كثير من الأحلام وكثير من الأوهام وكثير من المزالق وكثير مم الشطحات وكثير من الجنون وكثير من الغموض، ولعل أسوأ كل المخاطرات هي المخاطرات (الانتحارية) والتي لا تسندها المعرفة، ولا يضبطها العقل والمنطق، وبهذا فقد أمكن أن نقول بأن أسوأ كل أنواع التجريب المسرحي، هو الذي يمثله ذلك الفعل العبثي والفوضوي والعشوائي الذي لا يستهدف أي هدف غير ذاته، والذي يؤمن بأن التجريب قيمة جمالية وبأن الجرأة وحدها كافية لتحقيق هذه القيمة، والذي يوجد شيئا، قد يكون صناعة حقا، ولكنه صناعة بلا فكر، وقد يكون فنا أيضا، ولكنه فن بلا علم، وقد يكون اجتهادا، ولكنه اجتهاد بغير موضوع وبغير مضمون، وبدون أفق نظري، وبدون أسئلة وبدون مسائل فكرية وجمالية حقيقية، ولعل هذا هو ما جعلني أقول في كتاب (أنا الذي رأيت) (لقد رأيت أن الإدراك الحسي، بدون إدراك حدسي، هو إدراك ناقص، واقتنعت أيضا، بأن التجريب المادي البراني، بدون تجربة وجودية داخلية صادقة، لا يمكن أن يعطي إبداعا حقيقيا)[8]

وكل تجريب لا يكون شاملا ومتكاملا، ولا يستحضر كل عناصر الإبداع المسرحي، المتعددة والمتنوعة، فإنه لا يمكن أن أن يكون إلا تجريبا ناقصا أو تجريا خاطئا أو تجريبا واهما.

ويمكن أن نتساءل: فعل هذا التجريب المسرحي كيف يبدأ؟ وكيف يتأسس؟ وانطلاقا من أية فرضيات؟ وبأية منهجيات؟ وبأية آليات؟ وفق أي منطق ينظر ويفكر؟ وداخل أي مناخ يحيا ويبدع؟

بالتأكيد فإن فعل التجريب الحق (لا ينطلق من فراغ فكري، ولا من خواء نظري، وهو يبدأ أحيانا من مجرد فكرة، أو من فرضية نظرية، أو من حلم قد يصل حد الوهم، أو يبدأ من قناعة بوجود مسرحية أخرى، هي عند كتاب مسرح العبث الفرنسي تحمل اسم اللامسرحية أو ضد المسرحية، ويبدأ أيضا من الإيمان بمسرح آخر ممكن الوجود، مسرح له لغة أخرى، وله بنية مختلفة، وله رؤية فلسفية مغايرة، وله طقس مسرحي جديد، وله مناخ عام لا يشبه إلا نفسه، وأرى أن تحقيق هذه الفكرة الحلم لا يمكن أن تتم بالنوايا فقط، ولا بمهاجمة المسرح الكائن فقط، ولا بالتشكيك في المسرحية المألوفة والمعروفة فقط، ولا بتدمير القواعد المتعارف عليها دوليا فقط، لأنه لا معنى لأن ندمر الكائن الموجود، إن لم نبشر بما يمكن أن يكون له وجود حقيقي، وكل التجارب الثورية والتجريبية والحداثية، في العلم والفن والفكر والسياسة وفي الصناعات والاختراعات المختلفة، أبدعت البديل أولا، في فنها وفي علمها وفي فكرها وفي آدابها وفي صناعاتها المتعددة والمتنوعة والمقنعة، ولم تقف عند حدود النقد البراني والشكلاني وعند صياغة الشعارات المرحلية فقط)[9]

لقد آمنت الاحتفالية بأن يكون المقصود بالتجريب هو فعل البناء والتشييد دائما، وأن يكون مدخلا للتأسيس وإعادة التأسيس، وأن يتم من داخل المسرح وليس من خارجه، وأن يكون إضافة نوعية وكمية لشيء موجود فعلا في جسد هذا المسرح، وليس إلغاء له، أو بديلا عنه، أو مسخا له، وأصدق التجريب هو ذلك الذي يسوقه السياق التاريخي، والذي يكون اجتهادا وبحثا في المختبرات الفنية المفتوحة، والذي ينطلق من فرضيات نظرية، ويبدأ من أسئلة وجودية واجتماعية وسياسية متساوقة مع الأسئلة الجمالية والتقنية، والذي لا يستعين على قضاء الحاجات بتركها، وتؤكد الاحتفالية على أن البناء الجمالي والمعرفي ليس بالأمر السهل، وعلى أنه مهمة صعبة ومركبة ودقيقة ومعقدة جدا، وعليه، فقد كان ضروريا ألا يتم هذا الفعل (بين عشية وضحاها، وأن يكون أكبر وأخطر من طموح الأفراد، وأن يتجاوزهم ليصبح طموح جيل من الأجيال، أو طموح مرحلة تاريخية معينة، أو طموح سياق علمي أو فكري أو جمالي أو سياسي معين، ونلاحظ أن أغلب المبادرات التجريبية في المسرح العربي كانت مبادرات فردية، وأنها قد اشتغلت داخل دوائر تجريبية ضيقة ومغلقة، وأنها لم تنتظم في إطار تيارات فكرية كبيرة، مثل ما حدث مع السوريالية ومع الدادائية ومع المستقبلية ومع العبثية ومع الملحمية في أوربا والغرب بشكل عام، والتي تفاعلت مع ثقافات عصرها أولا وأخيرا، وتمثلت مستنجدات العلوم والآداب والاكتشافات العلمية الجديدة والمتجددة، وكانت بهذا جزء أساسيا وحيويا من حداثة عصرها، والذي هو عصر العلم والفكر وعصر الحرية والتحرر، وعصر الديمقراطية والحوار الثقافي، وهناك اليوم شيء آخر، وهو أن تأسيس هذا المسرح الآخر، لا يمكن أن يتم إلا بالمسرحية الأخرى، والتي لا تتحقق إلا بوجود جيل كامل من المسرحيات الجديدة، والتي تتفق كلها في البنيات الأساسية العامة، ولكنها تختلف باختلاف الأساليب الشخصية لدى كل مسرحي، ونعرف أن تجربة مسرحية واحدة ناجحة لا تصنع وحدها مسرحا تجريبيا ناجحا، وهذا ما يفسر أن يعرف المسرح العربي الحديث فلتات إبداعية جميلة جدا، ولكنها لم تشكل بداية لمولد تيار مسرحي جديد، أو منطلقا لحساسية مسرحية جديدة)[10]

أوهام المسرحيين التجريبيين

الفعل التجريبي هو أساسا فعل علمي إجـرائي، ولكن كثيرا من المسرحيين التجريبيين العرب لم يفهموا هذه الحقيقة البسيطة، ولقد شغلتهم الأوهام الصغيرة والقريبة والشكلية والمسلمات والبديهيات والإشاعات عن مقاربة المسائل الكبرى الحقيقية في التجريب الحق، ويمكن أن نستعرض بعض هذه الأوهام في المشهد التالي:

1 - **الوهم الأول** وهو الذي يتمثل في هذه الوثنية الجمالية الجديدة، والتي تقوم على تقديس التجريب الارتفاع به إلى الأعلى والأسمى والأرقى، والخلط بين الجريب والمسرح التجريبي، ويمكن أن نقول بأنه لا وجود لشيء يمكن أن يسمى المسرح التجريبي، أي مسرح واحد أوحد وموحد في كل العالم، مسرح له ذات واحدة، وله ملامح مشتركة، وله شعرية خاصة، وله أفق محدد، وله بلاغة مسرحية مقتسمة، والموجود بالتأكيد هو فعل التجريب، والذي هو لازمة أساسية وحيوية في الفن عموما، وفي الفكر أيضا، وفي كل المجالات الإبداعية المتعددة والمتنوعة، ولا وجود لفن حقيقي من غير إمتاع، ومن غير إدهاش، ومن غير أن تكون فيه رؤية العراف وعجائبية الساحر وروح االطفل و.. لمسة الأنثى، ومثل هذا الفن لا يمكن أن يكون إلا جديدا، وأن تكون فيه جرعة كبيرة أو صغيرة من الأحلام ومن الأوهام ومن الشطح الصوفي ومن الانفلات من اليومي ومن الطبيعي ومن الواقعي ومن المألوف ومن المعروف ومن العادي، وعليه، فإن الأصل في هذا الفن أن يرحل وأن يسافر دائما، وأن يتجاوز حد الكائن الطبيعي والواقعي ليصل إلى حد الممكنات الجمالية الغائبة والخفية.

الفعل التجريبي هو أساسا فعل علمي إجرائي، ولكن كثيرا من المسرحيين التجريبيين العرب لم يفهموا هذه الحقيقة البسيطة

لا معنى للتجديد التجريبي إن لم يكن تجديدا لشيء موجود بالفعل، ولهذا يكون من الغريب العجيب أن تجد اليوم من يتحدث عن ما بعد الدراما

2 - **أما الوهم الثاني**، فهو الذي يمثله كل من يظن بأن هذا التجريب يمكن أن يكون غاية في حد ذاتها، وبأنه وحده قيمة فكرية وجمالية، والصحيح هو أنه مجرد آليات ومنهجيات وفرضيات وأسئلة للبحث عن القيمة الجمالية والفكرية في الفن والفكر معا، ولعل هذا هو ما يفسر أن يكون في حقيقته مخاطرة، وأن يكون مؤثثا بكثير من المزالق ومن الالتباسات ومن الصور الخادعة والمضللة والمزيفة، وبكثير من التجارب الفاشلة، والتي يفوق عددها عدد التجارب الناجحة بكثير.

3 - **والوهم الثالث**، وعنه يمكن أن نقول ما يلي: لعل أخطر ما في هذا التجريب هو عندما يكون فعلا فوضويا، ويكون عبثيا وعشوائيا، وأن يكون بلا ضوابط، وعندما يكون بعيدا عن روح الفن وعن روح العلم وعن روح الفكر، وعن روح وفلسفة التجريب الحق، وأن يكون مجرد صناعة فقط، وأن يكون بذلك فعلا اختباريا ماديا الآن هنا من غير أن تسبقه أسئلة نظرية، ومن غير أن تتولد هذه الأسئلة عن قلق وجودي أو عن قلق اجتماعي أو عن قلق سياسي أو عن قلق علمي، كما عاشه جاليليو أونيوتن أو إينتشتاين أو فرويد.. وفي كل المسرح الحديث والمعاصر، يمكن أن نلاحظ أن فعل التجريب قد تأسس على أرضية علمية وفكرية، ولذالك يكون من حقنا إن لم يكن من واجبنا أن نتساءل: هل كان ممكنا لمسرح العبث ان يتحقق في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، بدون روح العبث، وبدون الرؤية العبثية للوجود، والتي ولدتها حماقات حرب عبثية؟ وهل كان ممكنا أن يظهر المسرح الملحمي عند برتولد بريشت بدون الأرضية الفكرية التي تمثلها الماركسية؟ وهل كان ممكنا أن يكون هناك تجريب سوريالي، من غير أن يسبقه اكتشاف اللاوعي عند فرويد؟

4 - **الوهم الرابع** وهو الذي يتمثل في تحريف الرسالة الفنية والفكرية الحقيقية لروح المسرح ولوظيفه الحقيقية، والتي تقوم أساسا على الخلق وعلى الإبداع وعلى البناء بدل الهدم، أي بناء الجديد من القديم، وليس من الفراغ، وعلى إضافة قيم رمزية أخرى، وعلى ضخ دماء أخرى في جسد هذا المسرح الواحد الأوحد، ومن أغرب الغرائب أن تجد بعض الأصوات في هذا التجريب يرفع شعار التدمير، وأن يكون لفعل هذا التجريب الغريب معنى التخريب، في حين أن مسار الاجتهاد في المسرح الوجودي وفي الوجود المسرحي هو مسار واحد، وهل كان ممكنا أن نصل إلى هذه المحطة الآن هنا لو لم تسبقها محطات سابقة، تأسست بالاجتهاد التجريبي من إسخيليوس إلى الآن؟

5 - **وهم آخر**، ويتمثل في التأكيد على أن بإمكان أي كان أن يجرب، وأن يتم ذلك خارج قانون التجريب، وخارج شروطه الذاتية والموضوعية، وخارج معامله ومختبراته، وخارج آلياته وأدواته وتقنياته، ونعرف أنه لا مصداقية لأي تجريب إلا مع الأهلية، أي أن يكون من يجرب في المسرح مسرحيا، وأن يشتغل في إطار المسرح، وألا يجرب في المسرح بالهروب إلى ما يشبه المسرح، ويمكن أن نلاحظ أن هذا المسرح يزخر اليوم بقدر كبير من التطاول، ومن التطفل، ومن الاستسهال، ومن الادعاء ومن الفتوحات التي لا تفتح شيئا.

6 - وهو الوهم الذي يتمثل في الاعتقاد الخاطئ بأن التجريب يجب ما قبله، وأنه انقلاب على الكائن وعلى الموجود، وأن المطلوب منه أن يكون اقتلاعا جذريا للأفكار وللصور وللقناعات والاختيارات وللإبداعات المنغرسة في تربة التاريخ، وهذا سلوك أيديولوجي لا يخلو من الروح العدوانية، وهو سلوك لا علاقة لا له بالفن ولا بالفكر ولا بالعلم، ولا بالحداثة ولا بما بعد الحداثة، ولا بروح الإبداع الحق، وهو بهذا سلوك يغلق باب الحوار، ويلغي مبدأ التكامل بين التجارب، ويقفز على مبدأ التسامح، ويصادر حق الآخرين في أن يكون لهم مسرحهم، وهذا بالإضافة إلى أن فيه قدرا كبيرا من النرجيسية، ومن سوء التقدير

7 - **الوهم السابع**، ويتمثل في ذلك التصنيف العنصري والطائفي، والذي نجده لدى بعض المسرحيين ولدى كثير من النقاد، والذي يقوم على فرضية أن هذا العنصر في

المسرح يمكن أن يكون أحسن من ذاك، ويكون أخطر من غيره، في حين أن الأصل في دولة المسرح أن تكون دولة ديمقراطية، وأن تكون قائمة هلى الحوار وعلى التكامل وعلى التناغم، وليس على التنافي وتنازع البقاء، ومن أغرب الغرائب أن تجد في النقاد من يتحدث في المسرح عن دكتاتورية الكاتب، وتجد من يكتب عن دكتاتورية المخرج، وتجد من يتحدث عن دكتاتورية السيتوغراف، وكأننا في جمهورية من جمهوريات الموز، وليس في جمهورية المسرح الفاضلة، والتي لا طبقية فيها، ولا طائفية، ولا عنصرية، وأرى أن المحتفل المسرحي، وهو يعيش الطقس المسرحي، بكل صوره وحالاته، لا يمكن يجزئ ما لا يقبل التجزيء، وأن يقول هذا الحوار من عند الكاتب، وهذه الفعل وهذا الانفعال من عند الممثل، وهذه الحركة من عند المخرج، وهذا التأثيث من عند السينوغراف، ومن يفعل هذا لا يمكن أن تكون له أية علاقة حقيقية، لا بالمسرح ولا بالتجريب ولا بما يشبه التجريب..

8 ومن أوهام هذا التجريب أيضا حديثه عن الموت وعن القتل، مع أن الأصل في هذا المسرح أنه فن وعلم وفكر وصناعة الحياة والحيوية، وأنه صناعة الإنسان والإنسانية، وأنه فقه المدينة والمدنية، ونعرف أن فعل القتل جريمة، وأن المسرح حياة وحيوية.

ولعل أكبر الأوهام وأخطرها هي تلك التي يمثلها الاعتقاد بأن من ينقل التجريب، ويعيد إنتاجه ونسخه ورسمه، يمكن أن يكون فعله تجريبيا حقيقيا، لأن التجريب في معناه الحقيقي يتم دائما بالعقل وليس بالنقل، ويتأسس بالإبداع وليس بالاتباع، ويكون بالفعل الحي الذي يولد الآن هنا، وليس من خلال تلك التجارب التي تترجم أن تقتبس أو تختلس.

ويؤكد الاحتفاليون في (بيان سيدي قاسم للاحتفالية المتجددة) أنه (لا معنى للتجديد التجريبي إن لم يكن تجديدا لشيء موجود بالفعل، ولهذا يكون من الغريب العجيب أن تجد اليوم من يتحدث عن ما بعد الدراما، وهو لم يؤسس بعد الدراما، وأن تجد من يتحدث عن ما بعد الحداثة، وهو لم يدرك درجة الحداثة، وأن تجد من يتحدث عن الدراما البديلة، وبديلة لأي شيء؟ وإذا كان ابن رشد قد قال (الحق لا يضاد الحق) فإن الاحتفالية تقول بأن الجمال لا يضاد الجمال، وبأنه لا وجود لأية تجربة وجودية إبداعية حقيقية يمكن أن تكون بديلا لغيرها من التجارب، من هذا المعنى انطلقنا، ليكون حلمنا الاحتفالي جزء أساسيا وحيويا من الحلم الإنساني والكوني العام) [11]

أسس التجريب الاحتفالي

ولأن المسرح الاحتفالي، هو أساسا فعل تجريبي في التاريخ، فقد كان من الضروري أن نتساءل:

ـ ما هي الأسس الفكرية والجمالية التي انبنى عليها التجريب الاحتفالي؟

وجوابا على هذا التساؤل نقول ما يلي: إن أهم وأخطر ما يميز التجريب الاحتفالي، بالإضافة إلى أنه ممارسة مسرحية إبداعية حية، فأنه فعالية شاملة ومتكاملة، فهو أساسا تفكير جاد ومتجدد، بفعل الطاقة المتجددة في الحياة وفي الأحياء، وهو تفكير بروح الشاعر وبعقل المفكر وبلمسة الفنان وبمهارات الصانع وبخبرة التقني في نفس الوقت، وهو تفكير حر في الأفكار الحرة، وهو تفكير الذات المفكرة في ذاتها أولا، وهو تفكير هذه الذات المفكرة في الوجود ثانيا، وهو تفكير في الحياة، وهي في درجات النشوء والارتقاء، وهي في حالات الفعل والانفعال والتفاعل والتجدد، وليس في حال الثبات والجمود، وهو تفكير الإنسان في الإنسان وفي معنى إنسانيته، وهو تفكير في المؤسسات وفي العلاقات الإنسانية الدقيقة والمعقدة والمتجددة، وهو تفكير في المدينة الفاضلة الممكنة الوجود، أو المستحيلة الوجود،

لعل أكبر الأوهام وأخطرها هي تلك التي يمثلها الاعتقاد بأن من ينقل التجريب، ويعيد إنتاجه ونسخه ورسمه، يمكن أن يكون فعله تجريبيا حقيقيا

لقد آمنت الاحتفالية مع من يقول بأنه لا جديد تحت الشمس، ولذلك فقد بحثت عن الجديد في الأحلام

وهو تفكير في كل الفنون وفي كل العلوم وفي كل الصناعات وفي كل الكتابات وفي كل الإبداعات، وفي مركز هذا التفكير، توجد الجرأة العالمة والمسؤولة، وتوجد شهوة تجديد هذا العالم القديم بالفن الجديد والمجدد، ويوجد الاقتناع بأن يوم الاحتفال هو سلطان كل الأيام، وبأن الشعر هو سلطان الكلام، وبأن المسرح هو أبو كل الفنون، وبأن الفلسفة هي أم كل العلوم، وبهذا فقد حضر الفن العالم، بكل أبعاده وامتداداته وتجلياته، في هذا التجريب المسرحي، وحضر معه وفيه الفكر، وحضر العلم، وحضرت الصناعة، وكان كل هذا انطلاقا من إيمان الاحتفاليين بأنه (لا جديد تحت الشمس) وبأن الموجود هو فعل التجديد فقط، والذي ظل الإنسان يمارسه منذ بدء الخليقة إلى الآن، وهذا ما يفسر أن يعتمد التجريب الاحتفالي على منطق التجديد، انطلاقا مما هو كائن موجود فعلا، سواء في الواقع، أو في التاريخ، أو في الوجدان الشعبي، أو في المخيال الجماعي، أو في الذاكرة الحية، أو في التراث الإنساني المشترك، وليس تعلقا بما هو وهمي، أو بما هو شبحي، وهو بهذا تجريب لا يدعي الخلق، ويصر على أن يكون اشتغالا على نفس المواد القديمة، ولكن بعقلية جديدة، وبرؤية جديدة، وبأدوات فنية جديدة، وبحساسية جديدة، وبتصورات جديدة، وبمنهجيات جديدة، ونحو غايات وأهداف جديدة ..

المسرح الاحتفالي:

الصورة وروح الصورة

وأنا الكاتب المنظر والمفكر والمبدع الاحتفالي، ماذا يمكن أن أقول عن هذا الزمن الجديد؟ وبأية عين يمكن أن أراه؟ وهل هو فعلا زمن جديد؟ وبأي معنى هو كذلك؟ وكيف يكون جديدا وهو مجرد صباغة جديدة، أو هو مجرد دورة جديدة في حياة الموجودات المادية والرمزية، أو هو مجرد معالجة جديدة، وذلك للأشياء والصور والأفكار والكلمات والعبارات والحالات القديمة قدم التاريخ وقدم الإنسان وقدم الوجود وقدم الحياة وقدم الأشياء وقدم اللغات وقدم الحضارات؟

لقد آمنت الاحتفالية مع من يقول بأنه لا جديد تحت الشمس، ولذلك فقد بحثت عن الجديد في الأحلام، لأن عالم الأحلام لا تصل إليه الشمس، ولا يدركه الزمن، ولا تحده حدود الساعة، ولا تلسعه عقارب الساعة، ولقد اقتنعت بأنه وحده الزمن الاحتفالي يمكن أن يحمل الجديد، واقتنعت بأنه لا وجود للجديد إلا في العيد وبالعيد وفي فعل التعييد الاحتفالي، والذي يجدد رؤيتنا، ويجدد إحساسنا بذاتنا وبالعالم، ويجدد لغتنا اليومية المتآكلة، ويجدد علاقاتنا الباردة، ويزرع فيها الحياة والحيوية والدفء والحرارة.

ونعرف أن هذا الزمن الواقعي (الجديد) لا جديد فيه، وذلك لأنه زمن التكرار والاجترار، ولأنه زمن الشكليات والأصباغ الكاذبة والخادعة، وهو عنوان الجماليات البكماء والخرساء، وهو زمن المزاعم والادعاءات، وهو زمن تلميع البضائع في الواجهات الزجاجية المضاءة، والكل يتحدث اليوم عن الحداثة ولا حداثة، والكل يكتب عن النضال ولا نضال، والكل يتحدث عن الديموقراطية ولا ديموقراطية، وهناك هروب إلى الأمام وإلى الأبعد وإلى المابعد وإلى اللاموجود وإلى اللامحدود و إلى اللامسمى، وهناك محاولات يائسة للقبض على السحاب والقبض على الضباب وعلى السراب، ويتردد الكلام عن ما بعد الحداثة وعن ما بعد الدراما وعن ما بعد الكتابة وعن ما بعد الإنسان، وعن ما بعد كل شيء، من غير أن تجد لهذا الما بعد اسما معينا ومحددا يسميه، مما يدل على أنه لا وجود له، ولو كان له وجود حقيقي لسماه مكتشفوه أو مخترعوه أو مؤسسوه أو مولدوه، وبالنسبة لهيدغر فإن اللغة مسكن الوجود، وأن من لا اسم له لا وجود له، ولقد أعاد الاحتفاليون اكتشاف روح الاحتفالية أولا، ولقد سموها الاحتفالية، وسجلوها في التاريخ بهذا الاسم، والذي هو اسمها الذي يدل عليها، ولم يقولوا هي ما بعد الواقعية أو هي ما بعد الطبيعية أو هي ما بعد التعبيرية أو هي ما بعد الرمزية أو هي ما بعد العبثية أو هي ما بعد الملحمية أو هي ما بعد السوريالية أو هي ما بعد المستقبلية، وقبل أن

يوجد هذا الاسم العنوان، فقد كان هناك الجسد الساكن فيه، وكانت هناك الفكرة الاحتفالية، وكان هناك التفكير الاحتفالي، وكان هناك الروح الاحتفالي الذي يعطي الحياة للأمكنة والأزمنة، ويسمي مكان الحفل محفلا، ويسمى زمن الحفل عيدا، ويسمي من يعيشه ويحياه معيدا، ويعطي الحياة والحيوية للفضاء الفارغ وللأشياء الجامدة، ولهذا فقد قال الاحتفالي (أنا لا أومن بالشكل الخارجي الخام، والذي له جمالياته البصرية وليست لديه رسائله، وما يهمني هو الصورة دائما، أو هو روح الصورة، أما الإطار الفارغ، حتى ولو كان من الذهب الخالص، فإنه لا يعني لدي أي شيء، فأنا أحيا التمرد في حياتي وفي حياة مسرحي، ولكنني لا أرفع شعار التمرد، ولا أتخذه عنوانا فقط، تماما أنني كما أحيا الحداثة وأعيشها، في رؤيتي وعلاقاتي، من غير أن أدعيها)[12]

ويعتقد الاحتفاليون أن الحداثة الحقيقية ليست جرأة زائدة، وليست مخاطرة بلا معنى، وليست نزعة عدوانية لاغتيال الجميل، ولإقصاء الأشياء والصور والعلاقات النبيلة، سواء في الحياة أو في الفكر أو في الفن أو في العلم أو في سلوكما اليومي.

روح المسرح أولا

قبل القالب المسرحي

الأساس في المسرح أنه روح قبل كل شيء، وكل جسد بلا روح هو مجرد جثة، وما أكثر التجارب الميتة والمحنطة في وجودنا المسرحي المغربي والعربي، والذي قد يكون مشابها للجثة في بيت آميديه، وذلك في مسرحية (أميديه أو كيف التخلص منه) ليوجين يونسكو، والتي تتمدد رغم الموت، وهذا هو حال كثير من تجاربنا المسرحية، والتي لها طول وعرض، ولكن بلا عمق، والتي لها صوت وصدى، ولها شكل ولون وأضواء وأصباغ وأزياء وأقنعة، ولكنها بلا حياة وبلا حيوية وبلا طاقة داخلية، وهي لا تقول في البداية والنهاية أي شيء، ولا تضيف إلى ديوان المعاني المسرحية أي معنى، ونعرف أن من طبيعة هذا الروح المسرحي في معناه الحقيقي أنه لا يمكن أن يقولب في قالب، أو أن يعلب في علب، أو أن يصدر إلى الآخرين في البلدان الأخرى وفي الأزمان الأخرى وفي الثقافات الأخرى وفي اللغات الأخرى وفي السياقات الأخرى، وهذا ما يجعلني أقول بأن (روح المسرح في المسرح هو المسرح، وهو أكبر وأخطر من كل قالب، لأن هذا المسرح جوهره الحقيقة، والحقيقة لا يمكن اعتقالها، ولا تأميمها، ولا تلفيفها في العلب، ولا وضعها في الصناديق، ووحده المسرح المدرسي هو الذي يبحث عن القوالب والقواعد ويلتزم بها، ووحدهم معلمو الشعر هم من يلتزمون بقواعد العروض، أما الشاعر الكبير فهو أكبر وأخطر من العروض كما قال أبو العتاهية يوما، ومن حق المسرحي الكبير أن يقول: أنا أكبر من القواعد ومن القوالب ومن الدروس المسرحية الجامدة)[13]

أنا لا تخدعني الموضة، هي كلمة قالها الاحتفاليون ورددوها وكتبوها كثيرا، لماذا؟ لأن الموضة مرتبطة باللحظة العابرة، وكل ما هو عابر ولحظي ووقتي لا يعول عليه، ولهذا فقد قلت في ذات كتابة (أنا أومن بالأصيل، وما هو أصيل هو حقيقي، وما هو حقيقي هو عابر للأزمان والأمكنة وللثقافات واللغات والحضارات، ولهذا فإنني أؤكد دائما على الحقيقة الأساسية التالية: وهي أن الفن الأصيل معاصر وحديث بالضرورة، وبالمقابل، فليس ضروريا أن يكون كل هذا الفن المعاصر أصيلا بالضرورة، وهذا ما يفسر أن تدخل كثير من التجارب المعاصرة والحديثة في خانة الموضة العابرة، والتي لا يتعدى عمرها الشهور والسنوات القليلة)[14]

والفرجة في المسرح عابرة، وزمنها هو نفس زمن العرض، ولكن الفكرة المسرحية مقيمة وجديدة ومتجددة دائما، وهي مقيمة في جسد النص وفي جسد المسرحي وفي جسد المتلقي وفي جسد اللحظة الاحتفالية والعيدية وفي جسد التاريخ وفي فضاء المناخ الثقافي والفكري والجمالي العام، ووحدهم الذين راهنوا على هذه الفكرة الخلاقة، هم الذين خلفوا لنا إبداعات مسرحية خالدة وجديدة ومتجددة عبر الزمن.

الموضة مرتبطة باللحظة العابرة، وكل ما هو عابر ولحظي ووقتي لا يعول عليه

إن هذا الذي نسميه المسرح هو أساسا (حياة الأحياء، وهو مسار السائرين، وهو مسلك السالكين، وهو عشق العاشقين، وهو علم العارفين، وهو أسئلة السائلين، وهو جهاد المجاهدين، وهو حيرة الحائرين..)[15]

ويتساءل الاحتفالي، مبدع الرؤية الاحتفالية وكاتب المسرحيات الاحتفالية: وما طبيعة المسرحية الاحتفالية؟ وهل هناك وصفة جاهزة لتحضيرها؟ ويجيب (اعترف بان المسرحية المدرسية بقواعدها المدرسية الثابتة والمتكررة، لم أعرفها يوما، وبأنه لا يمكن أن أعرفها في يوم من الأيام، وأيضا، لا يمكن أن أعترف بها نموذجا واحدا وموحدا في كل الكتابات الكائنة والممكنة، وفي اعتقادي فإن كل مسرحية تؤسس كونها وعالمها، وتؤسس كتابتها المغايرة، وتؤسس بنيتها الخاصة)[16]

هذه المسرحية تبدأ من النص المكتوب، ولكنها لا تنتهي إلا بما هو أبعد من هذه الكتابة، وما هو أوسع وأرحب وأعلى وأسمى منها، والأساس في النصوص المسرحية هو روحها وجوهرها وهو طاقتها الداخلية المتجددة، وخطورتها تكمن في أنها حمالة للمعاني الجميلة، وحمالة للمشاعر الصادقة، وحمالة للمواقف المبدئية، وحمالة للصور الحية، وجميل جدا أن يكون للكلمة وللجملة في هذه اللغة معنى، وأجمل من ذلك أن يكون لها ضوء وظل، وأن يكون لها وزن وجرس، وأن يكون لها سر وسحر، وأن يكون لها عطر وذوق، ولأن جمال هذه اللغة في ذاتها لا يكفي، فقد كان ضروريا أن يضيف إليها الممثل المحتفل والمعيد شيئا من جمال روحه، وشيئا من جمال نفسه، وشيئا من جمال معرفته، وشيئا من جمال لحظته، وشيئا من جمال صوته، وشيئا من جمال حركاته وإشاراته وإيماءته، وشيئا من جمال موسيقاه..

لا شيء يكرر غيره من الأشياء، هكذا أقول دائما، وقد يشبهه، في الشكل والوزن أو في اللون والكثافة، ولكنه لا يمكن أن يكون إلا نفسه وذاته الواحدة، ولا أحد منا يمكن أن يعيش نفس العمر مرتين، ولا أحد يمكن أن يكتب نفس المسرحية مرتين، ونعرف أن حياة المسرحية لا تختلف عن حيوات كل الكائنات الحية الأخرى، والتي يسبقها التكون الجنيني في الرحم المظلم، ويسبقها الحمل والمخاض، والذي يلازم ولادتها الوجع والوضع والخروج إلى عالم الناس والأشياء.

ولقد قلت أيضا (.. في كل ما كتبت لحد الآن، وفي كل ما نشرت وقدمت، لم أشر يوما إلى أنني أقدم نصا مسرحيا، له علاقة عضوية وبنيوية بالربرتوار المسرحي المدرسي في العالم، كما أنه لم يسبق لي أن وضعت على غلاف أي احتفال مسرحي نعت (نص مسرحي) لأنني لا أكتب إلا مشاريع احتفالات مؤجلة أو احتفالات مخبأة في الكلمات والعبارات وفي الحالات والحوارات المقترحة، وهذا ما يفسر أن تكون هذه الكتابات الاحتفالية تحت مسميات متعددة ومتنوعة، وأن تكون أسماؤها منتزعة أساسا من قاموس الكتابة العربية)[17]

وليس فقط من قاموس الكتابة العربية، ولكن من قاموس الفنون العربية الشعبية بشكل عام، ومن قاموس الغناء العربي أيضا، وذلك مثل ما جاء في تعريف (يا ليل يا عين) والتي هي (موال مسرحي)

وعلى غلاف أي إصدار مسرحي احتفالي، لا نجد عليه إلا كلمة احتفال مسرحي، ابتداء من (سالف لونجة) و(عطيل والخيل والبارود) احتفالان مسرحيان، والصداران سنة 1976 وانتهاء ب (عيشة قنديشة) التي صدرت سنة 2017 ونفس الشيء نجده في كتابات الأستاذ رضوان احدادو وكتابات د. محمد الوادي وكتابات كل المسرحيين الاحتفالين العرب والأكراد.

والأساس في هذه المسرحية الاحتفالية، هو الإنسان دائما، الإنسان الفاعل والمنفعل والمتفاعل والمحدث للحدث والحاكي والمحاكي، أما السؤال متى أو أين، فيظلان بلا معنى..

(وإنني أنا الكاتب، صديق عبد السميع ورفيقه على امتداد عقود طويلة، وفي علاقتي الحية والمتجددة بالكتابة وبالحياة، أحب أن أوضح ما يلي: إن السطحي والبراني، سواء في الأشياء أو في الأسماء أو في العلاقات، لا يعنيني أبدا، ولا يقول لي أي شيء، وأهم الأشياء لدي هي جغرافيا الوجدان، وهي جغرافيا النفس، وهي جغرافيا الروح، ولعل أخطر شيء في هذه الجغرافيات هي تضاريس هذا الوجدان، وهي تضاريس هذه النفس الحارة والملتهبة، وهي تضاريس هذه الروح الحية والمجددة للحياة، كما أن العناوين الكاذبة والخادعة لا تعني لي شيئا، فهي مجرد

أقنعة برانية خادعة ومضللة في أغلب الحالات، أقنعة تحتاج لأن نكشفها، من أجل أن نعرف ما تخفي، ومن أجل أن نقرأ ما تحتها وما خلفها من المعاني الخفية)[18]

القلق في الأسئلة الاحتفالية

في تقديمي لتغريبة (عبد السميع يعود غدا) أتساءل عن معنى الرحيل وعن معنى الغياب وعن معنى الغربة وعن معنى التغريب، وعن معنى النفي وعن معنى المنفى وعن معنى الحضور وعن معنى الهجرة وعن معنى الإقامة وعن معنى الرحيل وعن معنى الذهاب وعن معنى العودة، والرحيل إلى أين، والعودة إلى أين؟ وهذه تساؤلات طرحتها على نفسي في مقدمة احتفالية (عبد السميع يعود غدا) وفيها أقول ما يلي:

هذا العبد السميع الذي يعود اليوم، أو سوف يعود غدا، أو الذي يمكن أن يعود في يوم من الأيام، أين كان من قبل؟

وإلى أين يمكن أن يتجه بعد الوصول إلينا؟

وهل هاجر هذا العبد السميع أم أنهم هجروه، وطردوه، وأبعدوه إلى الأصقاع البعيدة والغريبة؟

وهل هاجر فعلا، واستبدل أرضا بأرض، واستبدل مدينة بمدينة، مع أنه لا وجود إلا لأرض واحدة، ولا وجود إلا لمدينة واحدة، مدينة سحرية تظهر وتختفي باسماء متعددة ومتنوعة؟

هل نقول بأنه اختفى، تماما كما تختفي الكائنات والموجودات في الظلمة والعتمة، وكما لا يمكن أن تظهر إلا بوجود النور والضياء؟

وهل تغير اليوم شيء من ذلك العالم، حتى يعود من منفاه الاضراري أو الاختياري وحتى يعود ذلك الغريب والمغترب من منفاه؟

وأي شيء في هذا الوجود الغامض والملتبس هو الحقيقي، وأي شيء فيه هو الوهم والزيف وهو الخداع والضلال؟

وما الفرق في دنيا الأنام بين اليقظة والمنام وبين الصحو والأحلام؟

وما معنى المسافات والامتدادات إذا كانت هي التي تمشينا وتطوينا، ولم نكن نحن الذين نعبرها ونطويها؟

وهل ذلك الذي نسميه الماضي، ونفترض أنه موجود خلفنا، والذي نحن إليه، ونلتفت إليه، والذي يدونه المؤرخون، هل هو موجود خلفنا، أم إنه موجود أمامنا ونحن لا ندري، أو لا نريد ان ندري؟

وكل هذا الرحيل الأسطوري والخرافي، في مسيرة عبد السميع الانسان، ماذا يعني؟ أهو معقول ومنطقي، أم إنه فعل عبثي في وجود عبثي؟

هل هو هروب من شخص، أو من شيء، أو من عمر؟

ألا يكون طمعا في شيء لا يسمى؟ ولكن .. ما معنى أن يربح الإنسان كل العالم، وأن يخسر نفسه، وان يضيع علاققته بمن يحب؟

ثم أيضا، ما الفرق بين الهنا والهناك، وبين الآن وما كان، أو ما سوف يكون، وذلك مادام أن الأمكنة متحركة، والأزمنة متحركة، وأنه لا شيء ساكن وثابت فوق الارض؟

وهل يمشي العالم حقا إلى ما هو أحسن، أم إلى ما هو أسوأ؟

ثم أيضا، هل لهذه العودة معنى الوصول والاكتمال؟ واكتمال ماذا؟ دائرة السفر والرحيل، أم اكتمال دائرة العمر والحياة؟ أم اكتمال دائرة الزمن والوجود؟

ثم أيضا، من أين جاء هذا الغائب، وأين كان قبل هذه اللحظة الآن)[19]

ففي مجال الفن، نعرف اليوم ثمن كل شيء، وهذا هو الواقع، ولكننا نجهل قيمة كل شيء، وهذه هي الحقيقة الغائبة أو المغيبة، ونعرف أن (الإنتاجات) الفنية يحدد ثمنها السوق، انطلاقا من قانون العرض والطلب، والذي هو قانون غير عاقل وغير عادل وغير حقيقي وغير منطقي، وفي هذه السوق، ليس ضروريا أبدا أن يكون الأجمل والأكمل والأنبل هو الأعلى والأغلى والأصدق بالضرورة، وبذلك يكون سوق الفن اليوم، وهو تحت رحمة شركات الإنتاج الفني، مسكونا بشيء واحد أوحد فقط، وهو تحديد الثمن

لعل أكبر الأوهام وأخطرها هي تلك التي يمثلها الاعتقاد بأن من ينقل التجريب، ويعيد إنتاجه ونسخه ورسمه، يمكن أن يكون فعله تجريبيا حقيقيا

فقط، أما القيمة، فتلك مسألة أخرى، وترتبط الصناعة الفنية بصناعة النجم، وما يميز هذا النجم هو أنه اسم يبيع ويباع وله ثمن.

وما يهم اليوم في الفن هو اللحظة التي تمتعنا، وهو الصورة التي تبهرنا، وهو الإيقاع الذي يرقصنا، وهو السرعة التي توصلنا بأقصر مدة إلى اللذة الفنية

الاحتفالية والتمثيل المسرحي

في المسرح الاحتفالي يغيب التمثيل الذي يحاكي الواقع والوقائع، ويحضر التمثيل الذي يتمثل الحياة ويحياها، ويحيي لحظاتها وساعاتها، ولقد سبق وقلت مرة (الاحتفالية لا تدعو إلى التمثيل، تماما كما أنها لا تدعو إلى التفرج، وهي ترى أن في التمثيل شيء من الزيف، وأن التفرج شيء لا يليق بالمواطن في المدينة، والذي ينبغي أن يكون فاعلا في الأحداث ومؤسسا لها، بدل أن يكون مجرد متفرج عليها.

والمطلوب هو أن يكون التلاقي المسرحي في مستوى الاحتفال، وأن يكون هذا الاحتفال جماعيا وشعبيا وعاما وصادقا وحقيقيا، وأن يكون له موضوع ومضمون، وأن يكون مناخه الحرية والمسئولية، وأعتقد أن مثل هذا التلاقي الجاد، والذي له مبرراته الفكرية، وله مسوغاته الجمالية، لا يمكن أن يهرب منه الجمهور المسرحي، وما ثبت في التاريخ أن أمة يمكن أن تهرب من أعيادها التي تعكس صورتها، وتترجم هويتها، وأن تصور قضاياها الصادقة والحقيقية.

إن الخلل إذن، ليس موجودا في طبيعة المسرح، ولكن في تجارب تدعي الانتماء إلى هذا المسرح، من غير أن تكون حقيقة منه، تجارب تقدم الفرجة الخام، وتقدم التسلية الخام، ولكنها لا تقدم الاحتفال المسرحي الحي، بكل طقوسه المدنية، وبكل آدابه الاجتماعية، وبكل ظلاله الفكرية، وبكل بذخه الجمالي، وبكل غناه التاريخي.

المسرح جوهر وقشور، وكثير من التجارب تقدم القشور البرانية والشكلانية وحدها، ولا تصل إلى درجة الجوهر المسرحي الحقيقي، والذي هو التلاقي بعد الموعد، وإذا لم يتواعد هذا الجمهور المغربي على اللقاء العام، في المكان العام، فمعنى ذلك أن هذا اللقاء لا يهمه، ربما لأنه بالنسبة إليه هو لقاء بدون مضمون، وهذا بالتأكيد هو حال كثير من المسرحيات المغربية اليوم، والتي تدعو الناس إلى مأدبة ليس فيها غير الموائد الفارغة، وتقوم معادلة الكرم المغربي على الصورة التالية، وهي أن الضيف لا يشترط، وعلى أن صاحب البيت لا يفرط، وأعتقد أن هذه المعادلة قد اختلت اليوم، وهذا ما يفسر غياب الضيف المسرحي من الدعوات الكاذبة إلى المآدب الفقيرة لحد البؤس.

شيء مؤكد أن الجمهور المسرحي الحقيقي لا يمكن أن يرفض الفن الصادق والحقيقي، ولكنه يرفض الزيف والمزيفين، ويرفض الدجل باسم المسرح، ويرفض الغش باسم الإبداع، ويرفض أن تسمى الأشياء بغير أسمائها الحقيقية، وأن يمارس البعض التجارة والسمسرة باسم المسرح، وأن يمارس البعض الآخر الدعارة باسم الفن، ومثل هذه الممارسات اللامسرحية، هي التي أضرت كثيرا بالمسرح وبالمسرحيين الحقيقيين، وذلك في هذا الزمن غير الحقيقي)[20]

إن فعل الاحتفال (هو دائما فعل مركب، فعل يسكنه فعل آخر خفي داخله، والذي هو فعل الانتقال، والذي قد يظهر بأسماء كثيرة وبوجوه متعددة وبحالات متدفقة، فيكون انتقالا من القديم إلى الجديد، ومن العادي إلى المدهش، ومن المعروف والمألوف إلى الغريب والعجيب، ومن المنسي إلى ما نتذكره، ومما فات إلى ما يمكن أن نستعيده، ومن

الفقير البائس إلى الغني الباذخ، ومن (الأنانية المنغلقة) على نفسها إلى (التحتية المتفتحة) ومن الغائب والمغيب إلى الحاضر، ومن الاستئثار بالأشياء الجميلة إلى اقتسامها مع كل الناس، ومن الجواني الغامض والملتبس إلى البراني الواضح والفاضح، والانتقال من ثقافة السوق، القائمة على العرض والطلب وعلى السلعة، إلى ثقافة الاحتفال والعيد، والقائمة على المشاركة الوجدانية وعلى إنتاج اللحظة الاحتفالية العيدية واقتسام لحظاتها بشكل جماعي)[21]

وفي (الرحلة البرشيدية) يقول الكاتب الثاني (ولأنني كاتب حي، وأنني أعيش بين الأحياء في هذا الزمن الحي، فإنني أريد لكتابتي أن تكون كتابة حيوية، تماما كما هو الوجود، وكما هي هذه الحياة، فيها أنفاس حارة وباردة، وفيها شهيق وزفير، وفيها قلب ينبض بالحياة، وفيها تلقائية وحيوية، وفيها غنائية العيد وخطابية الساعات الحاسمة، وفيها كلام يهرب من الصمت، وفيها صمت أبلغ من الكلام .. وفيها كلمات تخبئ الحركات، وتخبئ الأضواء والظلال، وتخبئ الأشكال والأحجام وتخبئ داخلها ملايين الصور..)[22]



الهوامـش

1. ع. برشيد (الرحلة البرشيدية) إيديسوفت الدار البيضاء
2. عبد الكريم برشيد (حوار مع د شاكر عبد العظيم) مخطوط
3. عبد الكريم برشيد (حوار مع د شاكر عبد العظيم) مخطوط
4. ع. برشيد (المسرح والتجريب والمهرجان: أسئلة ومسائل) ندوة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي القاهرة 10 21 سبتمبر 2018
5. ع برشيد (البيانات الجديدة للاحتفالية المتجددة) دراسات 21 الهيئة العربية للمسرح الشارقة الإمارات 2014 ص 164
6. نفس المرجع السابق
7. نفس المرجع السابق
8. ع. برشيد (أنا الذي رأيت) منشورات إيديسوفت الدار البيضاء المغرب ص 19
9. نفس المرجع السابق
10. نفس المرجع السابق
11. بيان سيدي قاسم للاحتفالية المتجددة الملحق الثقافي لجريدة العلم
12. ع. برشيد حوار فاضل حسين مخطوط
13. ع. برشيد حوار فاضل حسين مخطوط
14. ع. برشيد حوار فاضل حسين نفس المرجع السابق
15. (الرحلة البرشيدية إيديسوفت مرجع سابق
16. ع. برشيد (عبد السميع يعود غدا) مطبعة تريفة أبركان 2010 ص 50
17. نفس المرجع السابق ص 50 51
18. ع. برشيد (عبد السميع يعود غدا) تغريبة مسرحية في خمسة أنفاس مطبعة تريفة أبركان 2010 ص 41 42
19. ع. برشيد (عبد السميع يعود غدا) تغريبة مسرحية في خمسة أنفاس مطبعة تريفة أبركان 209 ص 45 46 47 48
20. حوار جريدة القدس العربي
21. نداء أربيل كلمة الاحتفالية إلى كال مسرحيي العالم أربيل 12 2018
22. ع. برشيد (الرحلة البرشيدية) م. س



ملف العدد

خالد أمين

راهن المسرح المغربي وأسئلة "ما بعد الدراما"

"أنا أعتقد ،أن المسرح ،وعلى الرغم من كل الثورات التكنولوجية،
سيظل ذلك المكان النموذجي الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معاً»
(سعد الله يونس)، الجوع إلى الحوار

"لقد انهارت القطيعة بين' الغرب وباقي بلدان العالم ،'كما انهارت العديد من الثنائيات المتقاطبة الأخرى .وتعد سيرورات تناسج ثقافات الفرجة من العوامل التي كشفت هذه القطائع المزعومة وساعدت على تقويضها؛ مما يحتم إعادة النظر في العلاقات القائمة بين مختلف الثقافات".

(إيريكا فيشر ليشته)

لقد أصبحت تتحكم في إنتاج وتلقي العديد من العروض المسرحية المغربية المعاصرة دراماتورجيا بصرية، ومؤثراتٌ رقميةٌ قلّما أمكن إخضاعها للنّص الدرامي. في هذا الاتجاه تسعى هذه الدراسة لإثارة الانتباه لتواتر النصوص والفضاءات الوسائطية ضمن تفاعل الوسيط المسرحي المتسم بالحيوية والمباشرة مع تقنيات السينما والتلفزيون، والتقنيات الرقمية بخاصة. كما تهدف في شقها الثاني لإبراز المنعطف السردي وتمظهراته في مسرحنا المغربي.


الباحث الألماني هانس ثيس ليمان

فإذا كنا قد سجلنا دخول بعض التجارب المسرحية المغربية في الدائرة التي صنفها الباحث الألماني هانس ثيس ليمان ضمن موجة "مسرح ما بعد الدراما"، والتي تتميز عموما بحوارية تفعيرية، وانزياح متعمد للسيميوزيس المسرحي عن التسنين الخطي المعتاد في المسرح التقليدي أو حتى الطليعي إلى حدود الستينيات من القرن العشرين، فإن ما تقوم عليه هذه التجارب يدفع إلى تأجيل القبض على المعنى، ذلك الذي لم يعد ينبثق من انتساب إلى مدلول موضوعي خارجَ مدار المسرح، بقدر ما ينبني (كسيميوزيس) ضمن العلاقة الحرة الناشئة عن 'حلقة التغذية

المرتدة لتبادل الأثر' Autopoeitic feedback loop التي تؤطر علاقة المؤدين والمتفرجين داخل فضاء الفرجة المسرحية ذاتها. لقد اعتبر ليمان كل هذه التطورات التي ميزت الممارسة المسرحية الغربية خلال العقد الأخير من القرن العشرين، في حدود علاقتها بنظرية الدراما وتاريخ المسرح، استجابة مبتكرة لانتشار التقنيات الجديدة، ولحظة تاريخية فارقة تم الانتقال فيها من ثقافة النص إلى عصر وسائل الإعلام الجديدة، والرقمية منها بخاصة.

والحال أن بادئة 'مابعد' الملحقة بالدراما معرضة لنفس سوء الفهم الذي تعرضت له 'الما بعد' الملحقة ب"الحداثة". لهذا يجب التأكيد مرة أخرى على أن بادئة 'ما بعد' لا تعني إطلاقا تصنيفا مرحليا يأتي بعد الدراما، أو نسيانا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيا، بل إنها استيعاب وتجاوز للدراما في ذات الوقت، مما يدفعنا إلى التساؤل عن ما هي تمظهرات هذا النوع الجديد من المسرح/ اللا مسرح الذي أصبح يغزو مشهدنا المغربي ويبدو وكأنه يلغي كل قواعد الدراما المتعارف عليها؟ أو "ماذا ستكون عليه الدراما -إذن- حينما يكون النص عنصرا من العناصر الأخرى الموظفة في العرض، ومدرجا على الخصوص في 'صيرورة ركحية'؟ وماذا يمكن أن نقول عن الدراما حينما تكون الدراما حدثا 'ركحيا' قبل أن تكون حدثا دراميا؟ أو حينما يصبح اللعب، والعرض والتمسرح العناصر الأولى بالنسبة للحكاية؟"

بانوراما دراماتورجيا الوسائط في المسرح المغربي المعاصر من خلال نموذج يوسف الريحاني

تتمظهر الوسائطية داخل الفرجة المسرحية في تفاعل الوسائط المختلفة فيما بينها، وذلك من خلال مستويين: الأول يتجلى في كيفية الأداء المباشر للممثل داخل فضاء فرجوي ما يبرز أيضا بثا مباشرا لحركة هذا الأخير. أما المستوى الثاني للوسائطية فهو يعنى بجماع التعقيدات التي تطرحها بعض الأعمال مثل فرجات روبرت لوباج Robert Lepage التي تعتمد شاشات متعددة تبث فيها صورا مسجلة قبلا وأخرى مباشرة، كما يعتمد لوباج على نظام صوت قوي وآليات دينامية تعيد تركيب الفضاء الفرجوي، وتقنيات أخرى ومؤدين فوق الخشبة، كل هذا التنويع يؤدي إلى تجربة معقدة.

في الاتجاه ذاته، تثير انتباهنا تجربة المسرحي المغربي يوسف الريحاني الذي اقتحم في السنوات الأخيرة عالم شذرات صامويل بكيت المتأخرة في إطار مشروع حالم أسماه "عدوى بكيت". فبعد اشتغال على متون احتفالية وغيرها دام قرابة العقد، انعطف هذا الفنان الأدائي انعطافة جذرية مكنته من ارتياد عوالم الأدائية المشرعة على رحابة إلغاء الحدود بين الأشكال الفنية. مع يوسف الريحاني يطرح سؤال ما بعد الدراما بنفس الحدة التي ترتبك فيها الحدود الملتبسة بين المسرح، وفن الأداء، وباقي التجهيزات الفنية الأخرى المفعمة بالأدائية والتي غالبا ما تستعصي على التصنيفات الضيقة. تجربة "الكرسي الهزاز" تؤكد ما سبق؛ وهي عبارة عن "رؤية رقمية"، حسب يوسف الريحاني، "لدريمة بكيت الشهيرة التي تدور حول عجوز مكفنة في ثياب السهرة، وهي تمارس لعبة التأرجح على كرسي هزاز، وتصغي إلى صدى صوتها المسجل بشتى اللغات، يقص أسلوب حياة مبحوث عنها بلا جدوى." فباعتماد بث مباشر لحركة التأرجح، من خلال كاميرا موضوعة قبالة الممثلة، يتيه المتلقي بين الحضور الفيزيقي للممثلة وحضورها عبر الوسيط، بالإضافة إلى الصوت الخارجي وكأن الريحاني يقذف بنا في زمن آخر غير الزمن الذي نحياه داخل الفرجة. بل أكثر من هذا، يصبح الوسيط والحضور الافتراضي أكثر هيمنة على الحضور في الواقع.

بنفس النزوع التقليلي، أو حتى ما بعد التقليلي post minimanist كتب وأخرج الريحاني نصا آخرا "جزء



ليست هناك حكاية أو شخصيات، كما لا وجود لأي مكان أيضا. أما الزمن، فغير محدد بالمرة. هناك فقط شاشة افتراضية يتناثر في أرجائها سواد يلخص أسئلة هذا الكائن الذي يكتسي جلد إنسان

الخارج1" متأثرا في ذلك شديد التأثر بعدوى بكيت كما تفيدنا شهادة المخرج نفسه. قال:

"ليست هناك حكاية أو شخصيات، كما لا وجود لأي مكان أيضا. أما الزمن، فغير محدد بالمرة. هناك فقط شاشة افتراضية يتناثر في أرجائها سواد يلخص أسئلة هذا الكائن الذي يكتسي جلد إنسان، وقد يكون ذكريات أشباح ما تزال تحوم بيننا. لا ندري إن كان المؤدي الماثل أمامنا في إهابه (الملتحف المعصوب العينين) كائنا واقعيا أم افتراضيا داخل الشاشة."

تبدأ المسرحية بتحذير- دعوة جاء فيه/ها: "انظروا واسمعوا../ أنتم/ من أتيتم طلبا للتسلية والضحك/ أمامكم قبل قليل مر من كان إنسانا ببدايته المظلمة ونهايته الأشد إظلاما../ كأنه رجع صدى.. بعيد../ وهمي وهلامي..؟". أكيد أن هذه البداية الصادمة مفادها خلخلة ذلك الهوس الجماعي بالتسلية والضحك لدى الجمهور العريض، ولكنها أيضا عتبة لولوج عالم الريحاني الذي تلغى فيه الحدود بين الأشكال الفنية، بل وأيضا بين ما هو واقعي وبين ما هو افتراضي.

فمن خلال بنيته الراديكالية تحدى المخرج يوسف الريحاني ليس فقط الأنماط التقليدية للتمثيل المسرحي بالمغرب، ولكن أيضا إدراكنا كمتفرجين من خلال دعوتنا لبناء معانينا الخاصة لما يجري من حولنا وليس فوق الخشبة. علاوة على ذلك، فإن الوعي التناصي يستدعي الاهتمام بالعناصر التخييلية المشكّلة لنص الفرجة، وهو من ثمّ يثير الانتباه إلى ذاته. وكلما استضمر النص الواحد نصوصا أخرى، إلا وكان التشديد أكثر على سيرورة التضعيف المدرجة بواسطة فعل الانتقاء. فنص يوسف الريحاني متخلل ومخترق بكيفية غير مختزلة بواسطة نصوص بكيفية سابقة. ورغم ذلك، فعندما يكون الفنان على وعي كلي بلعبة التناص المستضمرة في ممارسته الفنية، تعكس لعبة الاختلافات انزياح النص وإعادة تملكه لنصوص أخرى في الآن ذاته، بكيفية تحيل إلى الذات. وهذا يفرض على التناص انعكاسه على ذاته بغاية إثارة الانتباه إليه بوصفه شبكة للانعكاس الذاتي.

لهذا كله، أعتقد أن مفهوم النص في حد ذاته لم يعد يقتصر على قدسية المخطوط عند الكتاب الجدد، بل حتى النص المخطوط اليوم لم يعد يخضع لنفس آليات الكتابة الدرامية المعهودة في السابق. وهنا، تحديدا، نتساءل رفقة باتريس بافيس في آخر دراسة له عن مفهوم الكتابة من خلال مواكبته لفعاليات مهرجان أفينيون لسنة 2009: "هل ما يزال الناس يكتبون نصوصا لأجل المسرح، نصوص تقرأ كأدب وينظر إليها من حيث هي سابقة للإنتاج المسرحي؟ هل ما تزال تلك النصوص تحمل صفة 'درامية' أم أنها أصبحت 'ما بعد درامية' ومختلفة جذريا عن تلك التي سبقتها؟". "ليس ثمة من خارج عن النص" Il n'ya pas de hors texte، يذكرنا جاك دريدا في سياق مماثل. وبالفعل، يستلزم هذا المبدأ القول بأن لا شيء ينفلت عن لعبة النصية، وأن الأنساق الخارجة عن النص لا تعتبر وحدات غير قابلة للانتهاك في سياق لعبة الاختلافات. يقوم دريدا بتوسيع اللعب النصي إلى السياق الإمبريقي. من هنا يشكل النص والسياق ما يمكن نعته باللعب النصي، حيث يتقاطعان فيما بينهما، على اعتبار أنه لا وجود (لخارج) عن اللغة (في حدود كونه غير محدد تضافريا من لا شيء عبر مرجع خارج لساني).

إن تصورنا للدراماتورجيا الركحية باعتبارها فرجة مسرحية شاملة يخضع للمبدإ الذي يقول: 'ليس ثمة من شيء خارج الفرجة' على غرار "ليس ثمة من شيء خارج النص" عند دريدا في سياق تعليقه على السيرة الذاتية لروسو. حيث لاحظ بصددها أن لا وجود لشيء عدا الكتابة، لم يكن

ثمة وجود لشيء وإنما دلالات زائدة وبديلة لا يمكنها أن تدرج قصدا في سلسلة الاختلافات. وهنا، يتجاوز دريدا نصية الحياة باعتبارها سياقا إمبريقيا في سيرة روسو الذاتية. تخصص النصية المشددة عليها علاقاتنا مع وضمن الحياة، وهي العلاقة المنتجة للعبة الاختلاف المطردة. فالحياة لا تستطيع الإفلات من النصية باعتبارها نصا في حد ذاته.

التناص أو كتابة المحو على أنقاض كتابات أخرى سابقة، وهي خاصية مهيمنة في الكتابة الجماعية للعديد من الفرق المسرحية العربية...

فإذا أخذنا بعين الاعتبار المستويات الثلاثة للتحقق النصي في المسرح: النص اللساني، نص الإخراج المسرحي، ونص الفرجة من حيث هي بنية محددة وشاملة للحدث المسرحي، فمن الممكن أن نلاحظ، كما يؤكد هانس ليمان، أنه في الوقت الذي يختفي فيه الحوار فور إنجازه فوق الخشبة، ينشأ حوار من نوع آخر بين الخشبة والجمهور: حوار يرغم المتلقي على مواجهة ذاته. ولعل أبرز خصائص 'مسرح ما بعد الدراما' التي تميز الموجة الجديدة من الإبداعات العربية - كإنجازات ربيع مروة ويوسف الريحاني وأسماء هوري وأمين نسور- هي:

اللاتسلسل الهرمي non-hierarchy، وهو أيضا استفزاز لهيمنة السرد الأحادي والتطور الخطي للأحداث، حيث يمنح كل مكون من مكونات الفرجة المسرحية نفس المستوى في تحديد التجربة ككل.

اللعب بكثافة العلامات المسرحية وتنوعها، وهي حالة امتلاء plethora تصل إلى حد الإفراط في استخدام العناصر المسرحية إلى أن تصبح في غالب الأحيان ملتبسة. وتكون المحصلة هي إرباك سيرورة السيميوزيز المسرحي. "فلقد أصبح خرق القواعد المتعارف عليها بخصوص كثافة العلامات المسرحية قاعدة في مسرح ما بعد الدراما، سواء من خلال الاستعمال المفرط أو العكس."

انفجار البعد الحقيقي irruption of the real من خلال هيمنة الحضور على التمثيل، كما أن الأحداث والعناصر المكونة للفضاء يمكن أن تؤثر بشكل قوي في المنتج النهائي.

'الطبيعانية المفرطة' hyper-naturalisme واقتحام الواقعي كبعد آخر في التمثيل المسرحي. وهنا تعود بعض خصائص الاتجاه الطبيعي غير المعهودة في الأنساق الملحمية، أو العبثية، أو حتى المسرح الشكلاني.

التناص أو كتابة المحو على أنقاض كتابات أخرى سابقة، وهي خاصية مهيمنة في الكتابة الجماعية للعديد من الفرق المسرحية العربية... فباستعمال وإعادة استعمال كل ما يوجد فوق الركح أو غرفة التداريب، أو إعادة استعمال مواد من مسرحيات سابقة في سياقات جديدة، تتجه بعض التجارب إلى إعادة التدوير recycling من أجل البحث عن لغات مسرحية مغايرة عوض تكريس الكائن منها.

'الفيزيقانية' - Physicality: أصبح الجسد مركز الاهتمام في مسرح ما بعد الدراما، ليس كحامل للمعنى ولكن كحضور فيزيقي وحركي. فجسد الممثل من حيث هو علامة مسرحية مركزية أصبح يرفض خدمة الدلالة..

استعمال الجماليات الوسائطية مثل الفيديو، الفيلم، المؤثرات الصوتية الإلكترونية، ميكروفونات، برامج الحاسوب مثل المابينغ... فالأثر الناجم عن هذه الاستعمالات متعدد، كما أنه يقرأ على أساس أنه "ما بعد إنساني". وهو أيضا حضور بديل في عصر الوسائط المتعددة.

انتشار الدراماتورجيا البصرية التي تفرض نوعا مختلفا من التشخيص؛ فبما أن المقاربة السيكولوجية التقليدية لم تعد قادرة على التقاط الحقيقة المسرحية الشديدة التعقيد، أصبح الممثل جزءا من المناخ العام، وباتت وضعية الممثل مختلفة. كما أن استعمال الممثل لهويته وجسده لإنجاز تمثيلات وحالات فنية مختلفة، أصبحت شديدة البروز... وقد أدى فصل الممثل عن الدور بدوره إلى إدراك جسد الممثل كنص ثقافي... هكذا أصبح الممثل شخصية تناصية بامتياز؛ يجمع بين هويته، جسده، ومقاطع من الدور تبنى

وتقوض في الآن نفسه... إنه انتقال من الممثل إلى المؤدي.

هل بالإمكان الحديث عن منعطف سردي في مسرحنا المغربي راهنا؟

" الحكاية الجديدة هي التي تروى من جديد فيتحول من يصغي إليها إلى راو وهكذا."
عبد الفتاح كيليطو، جذور السرد، ص. (300)

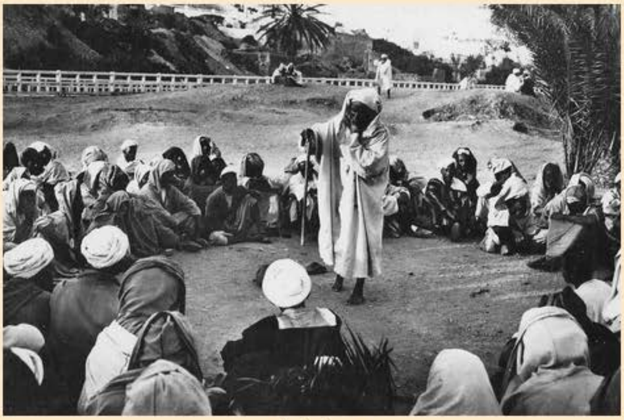
لم يتطور مسرحنا العربي مباشرة انطلاقا من فنون الحكي العربية؛ إذ كانت نشأته غربية مع ""البخيل" لمارون النقاش. ولكنه عاد ليتصالح مع الوجدان الفرجوي لألف ليلة وليلة في مسرحيته الثانية الموسومة "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد": عود على بدء؛ أو رجوع إلى البداية. لذلك نعد تلك العودة لأنماط الحكي التراثية مع جيل الرواد الأوائل منعطفا سرديا مفصليا في مسرحنا العربي، بل أيضا النواة الأولى والبداية الحقيقية لمعالم التجربة المسرحية العربية في محاولاتها الانفكاك من هيمنة النموذج المسرحي الغربي.

برزت الحاجة لاستحضار تقاليد الحكي العربية العتيقة في مسرحنا العربي، من مقامة وغيرها، بهدف ابتكار أشكال مسرحية جديدة ضمن منظومة المسرح المحكي. فأصبح المسرحي العربي ابتداء من منتصف القرن الماضي يستشرف رحابة السفر في المتون السردية القديمة، والسرود الشفوية منها بخاصة. وقد أدى هذا الأفق إلى إنتاج هجنة مسرحية جراء تناسج ثقافات فرجوية متنوعة. يؤكد عز الدين المدني أنه "حينما نعود إلى التراث العربي الإسلامي وخصوصا إلى فنياته الجمالية لا نريد بذلك أن نستدل على صحة مفهوم الأصالة المزعوم وأن نقدس هذا التراث أكثر مما يطيق من التقديس". فبعد سفر طويل وبحث دؤوب في جماليات المتون العربية القديمة، اعتمد المدني مفهوم الاستطراد من حيث هو خاصية جمالية مكنته من اقتراح شكل مسرحي يجمع بين القديم والجديد. ف"الاستطراد في التأليف العربي القديم هو التداخل في الأغراض، والتراكيب في الأحاديث، وإلقاء الحديث على عواهنه وتكديسه على بعضه البعض. ولعله ثانيا سرد روايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد. ولعله ثالثا إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة..." كما أسعفت تجربة المدني صاحبها في تحقيق الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل انطلاقا من رؤية ملحمية بريشتية بامتياز. وتأسيسا على ذلك، سيتمكن من التفاعل الإيجابي مع المخزون التراثي العربي بهدف إنجاز فرجة مسرحية مكتملة البهاء، يتحقق فيها البعدان: المعرفي والجمالي، ويغدو فيها الوعي التاريخي سبيلا لإضفاء طابع الراهنية على الحدث التاريخي وإمعان النظر في واقع الحال الآني. وبهذا المعنى، فإن استعادة المدني لثورة الزنج على سبيل المثال ومسرحته لها وفق شروط السياق العربي المعاصر كانت تتماشى مع التصور البريشتي للسرد الملحمي والمسافة التاريخية.

في مقام آخر، كانت عملية نقل تقنيات الفرجة الشعبية المغربية المفتوحة من ساحة "جامع الفنا" إلى البناية المسرحية الغربية المغلقة استشرافا لرحابة تناسج ثقافات فرجوية مختلفة كثورة مستمرة للأشكال، يتم من خلالها كتابة النصوص ضمن محور تقاطع الثقافات المختلفة. فمن خلال الالتفاف حول تقنيات الحلايقي، والسمايري، وعبيدات الرما، وسلطان الطلبة، والبساط... عبر الفنان المسرحي المغربي عن حالة القلق ووضعية التردد الثاوية في فعل كتابة "التابع". إن وضعية من هذا القبيل تعد جانبا من مأزق الهوية التي تتخبط فيه الذات المغربية راهنا؛ وهي الذات التي وجدت نفسها مشكلة في الحد الفاصل بين نمطين من السرد على الأقل: السرد الغربي والسرد العربي/ الأمازيغي، الإسلامي... هكذا، تساوق المسرح المغربي بقوة مع شرط هجنة ما بعد الاستعمار، وهي هجنة تشوش وتربك النموذج المسرحي الغربي في الوقت نفسه الذي يتم فيه تبنيه.

> **أصبح المسرحي العربي ابتداء من منتصف القرن الماضي يستشرف رحابة السفر في المتون السردية القديمة، والسرود الشفوية منها بخاصة**

فانخراط الفنان المغربي الرائد الطيب الصديقي- عن وعي- في هاته الدينامية منذ نهاية الستينيات خير دليل على تناسج الممارسة المسرحية العربية مع ثقافات فرجوية أخرى؛ حيث دشن مسار العودة لفنون الحكي


فن الحلقة

التراثية بمسرحيات رائعة أصبحت تشكل أنوية حقيقية لريبيرتوار المسرح المغربي مثل: "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، و"مقامات بديع الزمان الهمداني"، و"أبو حيان التوحيدي" و"الفيل والسراويل"... كما استشرف الصديقي أفقا مشرعا على المصالحة مع الوجدان الفرجوي المغربي من خلال التركيز على مسرحة نصوص سردية، وشعرية تراثية مؤطرة في بنية الحلقة بوصفها وعاء لـ'قصصية معممة'، وبؤرة لتعايش ثقافات فرجوية مختلفة.

هذه ليست دعوات جوهرانية تروم الاغتراب في الماضي أو الرجوع إلى أصل ما للفرجة العربية - كما ادعت العديد من النظريات الانتقائية التي خرجت من تخوم الكراسي المريحة - بقدر ما هي محاولات تجريبية نابعة من التجربة الميدانية. خلص فيها علولة - أثناء مراجعة تصوره للفن المسرحي برمته في حدود علاقته بالجمهور الجزائري- إلى القول: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد- حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة- الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة، دون أن يعجب من ذلك أحد".

الآن، نحن في حاجة إلى تسليط المزيد من الضوء على التداخل بين 'المنعطف السردي' ونظيره 'الأدائي'. أحيانا لا تتحكم في تصريف المادة الحكائية كرونولوجية خطية؛ إذ لا ينشد السرد بوصفه آلية لنقل تلك المادة الحكائية داخل معترك الممارسة المسرحية البديلة رهانات تمثيل واقع الحال كما هو. وفي ذات السياق، ساهم المنعطف الفرجوي لأواخر القرن العشرين في إرباك الحدود بين الفنون وبين الفن ونقيضه؛ وذلك من خلال انفتاح المسرح على باقي فنون المدينة بما فيها فن الأداء والفرجات الخاصة بالمواقع... فأصبح المسرح وسيطا موسعا يستوعب وسائط وخطابات تخييلية متعددة وممانعة لم تكن في الماضي القريب جزءا من الممارسة المسرحية الصرفة.

نشهد اليوم ازدهارا لم يسبق له مثيل للعروض السردية والمسرحيات المونولوجية في جميع أنحاء العالم. هكذا يعود السرد بقوة إلى المسرح المعاصر حيث يأخذ 'المونولوج' الأسبقية على 'الديالوج' أو الحوار. ومن ثم، يزلزل وهم 'الدراما'. ومع ذلك، لا ينبغي النظر إلى هذه العودة، من حيث هي التفاف حول القصة، بل عرض لممكنات الفعل القصصي. إنها سعي لتحقيق علاقة جديدة مع التمثيل المسرحي بعيدا عن العودة إلى 'الدراما'.

يجسد أداء القصص السيرذاتية والوقائع في العديد من التجارب المسرحية المعاصرة الإمكانيات الهائلة للمسرح السردي، فيغزو الواقع المعيش المسرح من جديد، ويستفزه انطلاقا من ردم الهوة بين السرد الذاتي والحكايات الجماعية، الخاص والعام، الجمالي والسياسي... يمكن اعتبار اشتغال مجموعة 'ريميني بروطوكول' السويسرية-الألمانية نموذجيا من خلال الاعتماد على 'خبراء الحياة اليومية' (Experten

نحن في حاجة إلى تسليط المزيد من الضوء على التداخل بين 'المنعطف السردي' ونظيره 'الأدائي'

des Alltags) ومروياتهم وأجسادهم الجريحة، والإلقاء بهم في خشبة المسرح. والحال، أن العروض المعاصرة التي تعتمد المواد السير ذاتية، بما في ذلك 'المحاضرات الأدائية' لربيع مروة، تؤكد التفاعل بين الواقع والخيال، ليس فقط في مظاهر تسريد narrativization الذكريات الفردية، ولكن أيضا في طبيعة التأريخ نفسه.

مهم جدا في هذا المقام، الإشارة إلى كون العودة إلى 'المونولوغ' و'الجوقة' في الدراماتورجيا المعاصرة تكتسي أيضا دلالات عميقة. بحيث يعود استعمال المونولوج إلى المسرح الكلاسيكي، وهو وسيلة الكاتب الدرامي للكشف عن اضطرابات وأحاسيس وحالات نفسية ونوايا الشخصية، وهي تفكر بصوت مرتفع، صوت مسموع لدى الجمهور... إن مناقشة هانس ليمان للعروض المبنية على السرد، تتصل أيضا بهذا السياق، إذ يقول: "يعتبر مبدأ الحكي من أهم مرتكزات مسرح ما بعد الدراما، ذلك أن المسرح أصبح بؤرة للفعل السردي". (PD, 109) بالنسبة لليمان، فالأعمال التي تقدم تأملا عموميا حول قضايا معينة عوض فعل درامي تؤكد وجود مشهد مسرحي ما بعد درامي. من هنا، تعتبر مظاهر التسريد القصصي من أهم مكونات الأسلوب ما بعد الدرامي، بل حتى 'مسرح ما بعد الهجرة' Post-Migrant Theatre الذي أصبح حضوره ملفتا في أوروبا وأمريكا وكندا بخاصة.

والحال، أن النقد المسرحي لم يطور آلياته النظرية والنقدية في اتجاه التعاطي مع هذه الظاهرة كما هو الشأن بالنسبة إلى النقد الروائي خاصة مع (Genette, 1872; Cohn, 1981). يقول باتريس بافيس في ذات السياق: "نحن إذن في مرحلة ما بعد السرد الدراماتورجي. وبالموازاة مع ذلك، نسجل من داخل الكتابة الدرامية المعاصرة منذ 1990 عودة إلى السرد، والحكي، ومتعة سرد القصص. ومع ذلك، فإن الدراماتورجيا، سواء كانت كلاسيكية، أو ما بعد كلاسيكية، لا تستفيد بما فيه الكفاية من النظريات ما بعد الكلاسيكية لعلم السرد، تاركة مع الأسف هذا العلم السائر في طريق التجديد في الظل".

قد يتحول السرد المحكي في العديد من الأعمال المسرحية المعاصرة إلى حكي موغل في استعمال الصورة، وهي حامل قد يبدو سهل الاستيعاب، إذ يغازل النظر من حيث هو أسهل أداة تواصلية، كما عبر عن ذلك ريجيس دوبري في كتاب "حياة الصورة وموتها". وهنا أيضا يحق لنا أن نعيد طرح سؤال سبق أن طرحناه بصيغة أخرى في سياق ندوة "المسرح والوسائط" عام 2011 بمهرجان طنجة للفنون المشهدية: هل أبعدت الدراماتورجيا البصرية غالبية الجمهور عن الولع بالحكي المنطوق، حتى وإن تحقق من خلال الميكروفون؟ نلاحظ أحيانا تدافع المؤدين نحو ميكروفون ما من أجل تحقيق وهم ذلك التدفق المفاجئ لدواخل الذات ومعاناتها وانكساراتها كما هو الحال بالنسبة لـلعديد من التجارب المغربية المعاصرة: 'دموع بالكحول'، 'حادة'، 'بين بين'، 'بينما كنت أنتظر'... وهنا تحديدا يصبح الميكروفون الآلية التي تمكن من تحقيق عملية البوح، من جهة، ووسيلة الانفتاح على الآخر، من جهة ثانية. وهو في نهاية الأمر أداة وسائطية تذكر مستعمليها بأنهم بصدد مخاطبة أناس آخرين عبر أثير ما.... ومع ذلك، يجب الإقرار بأن التوظيف الواسع الانتشار للمكروفون في مسارحنا يستفز تدافعنا الهوياتي وطمأنينتنا، ويدفعنا للاعتراف بتأثيرات الآخر بما فيها الأسلوب مابعد الدرامي. فالميكروفون هو جهاز يحول الموجات الصوتية إلى طاقة كهربائية. وبالتالي فهو يخلق قناعا صوتيا إلكترونيا يحجب الصوت الحقيقي للمؤدي. وهنا تحديدا نكون إزاء قطيعة مع التمثيل الطبيعي والاندماج. كما أن نص المونولوج، غالبا ما يقدمه الممثلون/ المؤدون وهم في وضعية جسدية ثابتة لا تعكس تعبيرا معينا، وهي وضعية أشبه بالقناع المحايد لدى جاك لوكوك؛ وهذا القناع يزيح الاندماج الكلي في الشخصية...



تندرج مسرحية "دموع بالكحول" (نص عصام اليوسفي، وإخراج أسماء الهوري، إبداع فرقة أنفاس 2013) ضمن التجارب المغربية المعاصرة التي تسعى لتغيير تدريجي للأشكال الدراماتورجية السائدة بالمغرب، وهي إيذان بكون الحراك المسرحي مرتبط بشكل قوي بالمجال العمومي. يبدأ العرض بكوريغرافيا تقليلية minimalist تعكس مدى تصدع



"الشخصيات" الأربع (صوفيا/ نورة/ أحمد/ ندى)، والتي قذف بها إلى الوجود في عالم شديد الانغلاق والانكفاء غير المحتمل؛ لم يتبق لها سوى البوح والدموع لارتياد أفق المصالحة مع الذات، أولا والآخر، بعد ذلك: "دموع صوفيا ونورة وأحمد وندى"، يذكرنا كاتب المسرحية عصام اليوسفي، "ليست حزينة وتراجيدية، بل ثورية وشاعرية ولكنها في نفس الوقت نابعة من حياتنا العادية... كل شخصية من هؤلاء تعيش أزمة ممتدة في الزمن يتداخل فيها العاطفي بالاجتماعي والمهني بالسياسي... كل رغبة هي مرآب لرغبات متعددة تتجلى وتختفي لتتجلى مرة ثانية وثالثة بألوان ونبرات حادة تارة وخافتة أخرى..."

دراماتورجيا نص "دموع بالكحول" تكاد تكون "شذرية"، كما ألمح لذلك بذكاء الفنان رشيد البرومي في عتبته للنص المنشور، ولكنها ليست 'شذرية' بالكامل. إنها تنذر أكثر بأن تكون كتابة "مفصولة الأجزاء"، ومتناثرة المفاصل، ومنفلتة عن الدراماتورجيا الكلاسيكية الجديدة من خلال سعيها لتفكيك الحبكة الدرامية لكن دون التخلي عليها نهائيا ودون إحداث تصدع في الخطاب المسرحي برمته. لذلك يمكن اعتبار أسلوب كتابة الدراماتورج عصام اليوسفي في "دموع بالكحول" متشذر من حيث الشكل أكثر من المضمون: فـ"الانفصال في الكتابة الشذرية مضمونا وليس شكلا. أو قل إنه شكل – مضمون يكرس مفهوما معينا عن الزمان، وفلسفة خاصة عن الكائن، وممارسة خاصة للكتابة، ومفهوما بعينه عن النص، ورؤية معينة لتوليد المعاني، وفهما خاصا للغة، ونظرية معينة عن المؤلف."

لقد اعتمد اليوسفي منطق الانفصال داخل النص كخيار استراتيجي عبر تقطيعه إلى أربعة مسارات متداخلة فيما بينها، رغم كون كل واحد منها خاضع لمنطق شخصية محددة، أو بالأحرى ظل شخصية جد قريبة منا من خلال حراكها اليومي. ومع ذلك، هذا الانفصال لا يفضي إلى تصدع الخطاب المسرحي برمته، ولا يربك بشكل نهائي ذلك "الوصل" أو الرابط الذي يؤدي إلى بلوغ المعنى بعد تجميع كل المجزوءات أو المتواليات المنفصلة عن بعضها البعض. بإمكاننا تلمس مسار صوفيا ومعاناتها مع عشيقها الأناني أحمد، ومسار ندى ومعاناتها مع زواج فاشل، ومسار نورة المناضلة والعاشقة الحالمة والمحبطة، ومسار الطبيب والسياسي أحمد الصنهاجي التائه بين الحزب والعمل والعائلة والعشيقة... لذلك يمكن القول بأن النص يسعى بشكل مكثف لإبراز تصدع الذات، و"البحث في أسلوب يقتنص ويحتضن كل ما هو منفلت في ثنايا الـذات." ومع ذلك، تبقى الشذرة متجلية في البناء الدراماتورجي للنص والذي يتشكل بمنأى عن تنامي الحبكة وتطورها من حيث هي سلسلة من الأحداث المرتبطة فيما بينها، رغم وجود تقاطعات بين المآزق الأربعة التي تتخبط فيها الشخوص. من جهة أخرى، ونظرا لتشابه مصائر أو معاناة الشخصيات الأربع فقد أصبحت كل واحدة منها تعكس صورة الأخرى... لقد وظفت المخرجة أسماء الهوري بذكاء هذا الوصل بين الشخصيات أثناء توظيفها للجوقة...

ولعل هذا الارتباط القوي بالذات هو ما دفع باليوسفي لاعتماد خيار 'المونولوغ التذكري' من حيث هو نقطة تقاطع بين "المونولوغ السير ذاتي والقص التذكري". مهم جدا في هذا المقام الإشارة إلى كون العودة إلى 'المونولوغ' و'الجوقة' في الدراماتورجيا المعاصرة تكتسي دلالات عميقة. أهم ما يميز مونولوغات "دموع بالكحول" بالإضافة إلى اعتمادها كعلامات ترقيم تضبط الإيقاع الداخلي لدراماتورجيا العرض، إلغاء طريقة التقديم الواقعية ورفض اللجوء إلى "وضعيات تبرر مصدر المادة المروية من قبيل العثور على مخطوط." (القاضي، 436) تتدافع الشخصيات الأربع في بداية العرض (تحديدا في برولوغ 'شكون حنا') في تدفق مفاجئ ومثير لدواخل الذات... من خلال همسات وهلوسات متزامنة بالكاد يسمعها الجمهور يتضح جليا أن البوح هو السبيل للخروج من عنق الزجاجة... لقد أدت كثافة اللحظة إلى حالة من الامتلاء plethora على مستوى



الدكتور عصام اليوسفي

دراماتورجيا العرض المسرحي. كما أن الكلام المتناثر والمبهم أدى إلى التباس هذه الحوارات المنتشرة في الزمان والمكان دون الحاجة لمن ينصت إليها... والحال أن هذا التكثيف الملتبس يعتبر من أهم أساليب الدراماتورجيا ما بعد الدرامية في سعيه لتوسيع مجال الشذرة... تكتسي مونولوجات "دموع بالكحول" خصائص النزعة الرابسودية في الكتابة الدرامية المعاصرة كما نظر لها J. P. Sarrazak، وهي نزعة تقوم على "صيغ الكتابة والحكي تتجاوز المحبوك نحو المتشظي"، كما يذكرنا حسن يوسفي، "وتفتح مساحات أكبر للكاتب كي يخرج من التواري إلى الظهور، وتعطي للمونولوج مجالا لكي يتحول إلى ما يشبه البوح المسترسل Parlerie الذي يسمح للشخصية الدرامية بأن تكون شاهدا على وجودها وعلى عصرها وأن تفتح للذاكرة هوامش واسعة وتتيح للذات أفقا أرحب للإنصات العميق."

كما أن نص المونولوغ، غالبا ما يقدمه الممثلون/ المؤدون وهم في وضعية جسدية ثابتة لا تعكس تعبيرا معينا. ولكن أيضا، هناك انتقالات لتمثيل حالات ووضعيات إنسانية بالعودة إلى "الجوقة" والدراما. تبرر المخرجة أسماء الهوري هذا الاختيار كما يلي: "يؤسس الممثلون، ضمن روح تقنية الجوقة للغة جسدية وأيديولوجية خاصة دون اللجوء إلى بناء الشخصيات من خلال طريقة أداء بمرجعيات نفسية وذاتية." فالجوقة، إذن، هي 'القلب المحرك للمسرحية'، واستعمالها من حيث هي اختيار جمالي يعمق الكتابة الشذرية على مستوى الدراماتورجيا الركحية ويتيح المجال لحوار شفاف بين المسرح والمجتمع من جهة أخرى. بتحول الشخصيات الأخرى إلى جوقة أثناء مونولوغ معين فهي أيضا تتقمص دور المجتمع بضميره وتناقضاته وأصواته المتعددة... إنها تقنية تؤدي إلى فصل الممثل عن الدور؛ وبالتالي، إدراك جسد الممثل/المؤدي كنص ثقافي وذاكرة حية لجروح وندوب من الماضي... هكذا أصبح الممثل/ المؤدي شخصية تناصية بامتياز؛ يجمع بين هويته، جسده، ومقاطع من الدور تبنى وتقوض في الآن نفسه كما لمسنا ذلك في دراماتورجيا عرض "دموع بالكحول" (خاصة العرض الأول بالمسرح الوطني محمد الخامس، يناير 2013). هناك تناص أدائي من نوع آخر، فمشهد 'التفاحة' بكثافته الغروتسكية قد يحيلنا لسونيتة شكسبير رقم 66 كما هي ممثلة من طرف بوب ولسن في رائعته "سونيتات شكسبير"... ولكن آليات اشتغال المشهد في "دموع بالكحول" تؤدي وظيفة مغايرة؛ إذ تؤسس اختلافها انطلاقا من وضعية 'اللاعودة' التي توجد فيها الشخوص الأربعة...

من الواضح أيضا أن عودة 'الجوقة' تزيد من حدة الشذرة وتسعى لتقويض البنى الأساسية للتمثيل الدرامي. وهنا تحديدا لا بأس من الاستئناس برأي هانس ليمان وهو يعيد قراءة كتابه المؤسس "مسرح ما بعد الدراما" بعد عشر سنوات من صدوره؛ إذ نجده يقول بخصوص عودة الجوقة ما يلي: "منذ القدم اعتمدت الجوقة من حيث هي



أسماء الهواري



عبد المجيد الهواس

حقيقة مسرحية تفتح وتفكك كوسموس الأسطورة المتخيل أو السرد الدرامي. فالجوقة تستحضر حضور الجمهور هنا والآن في المسرح -theatron . (ولعل هذا من الأسباب التي جعلت الجوقة غير حاضرة في شعرية أرسطو، إذ كان هم أرسطو الأساس هو انغلاق العمل الفني واكتماله)." كما أن توظيف الفرقة الموسيقية في جانب من الفضاء الفرجوي تشكل في حد ذاتها جوقة أخرى بالإضافة إلى العزف والغناء. والحضور الملفت للفرقة الموسيقية بقيادة الفنان رشيد البرومي يذكرنا بحضور جون جاك ليميتر Jean-Jacques Lemetre الباريسي في زاويته المعتادة على خشبة مسرح الشمس بآلاته الموسيقية المثيرة للفضول. لقد تغنت الفرقة بألحان رشيد البرومي وغناء خديجة العامودي ليس من أجل خلق تفريغ عاطفي أو التعبير عن دواخل الشخصيات، بل طورت دراماتورجيا موسيقية موازية ومستقلة عن تدفق المسرحية. نفس الشيء قام به السينوغراف عبد المجيد الهواس الذي لم يتعمد خلق وهم مكان ما بقدر ما ألمح تصميمه الاختزالي للفضاء الركحي بانسداد الأفق ووضعية 'اللا خروج' No Exit.

باختصار، تتميز دراماتورجيا فرجة "دموع بالكحول" بنزوع نحو إلغاء التراتبية بين مكونات العرض المسرحي. لقد تم توظيف كل من النص الدرامي، والممثل، والفضاء، والزمن، والإضاءة، والملابس، والموسيقى الحية، والمنجز السينوغرافي... بطريقة متساوية وبمعزل عن مركزية أو هيمنة لمكون ما... وهذا في حد ذاته اختيار ذكي من طرف المخرجة أسماء الهوري. إنه أسلوب ما بعد درامي فيما يخص دراماتورجيا الفرجة وتعاطيها مع مكونات العرض المسرحي... وهو أيضا تمظهر للتلقي المنتج الناتج عن سيرورات تناسج ثقافات الفرجة...

جدير بالذكر أن التقنيات التي توظفها، أو بالأحرى تنتصر لها أسماء هوري، ترتبط بالأداء أكثر وليس بالتمثيل المصطنع، وتهتم أكثر بكشف الحقائق من خلال أسلوب فني ما بعد درامي يتجه نحو خلق مسرح المواقف بدل مسرح التمثيل. تهتم هوري بمسرحة التاريخ الشخصي للأفراد في سياق سياسي محض، بعد أن استوحت حصافتها هاته من تقنيات التاريخ الشفوي في الحقول الأكاديمية وغيرها... لذلك يبقى علينا من باب الضرورة أن نعترف أن البعد الاجتماعي الفعلي للمسرح لا يرتبط كثيرا بعرض مواضيع سياسية ساخنة -وإن كان هذا التصريح لا يعني بطبيعة الحال أن عرض مثل هكذا مواضيع أمر مستبعد- بقدر ما يرتبط باللحظة الاجتماعية والعلاقة والموقف/ الحالة التي يحدثها المسرح (واستشكال الشكل أو القالب المسرحي من جهة أخرى). ففي مسرحية "خريف"(وهو العرض الفائز بجائزة الدكتور محمد القاسمي لسنة 2016)، تعمل هوري على تسييس المسرح الراقص، وهو ما أدى إلى تقاطع حر بين الرقص، والكوريغرافيا، والأداء، والمسرح الجسدي، والتمثيل، والتركيب الفني... والمسرحية مستوحاة من نص "ثنايا ورم" للكاتبة فاطمة هوري، وهو نص يغوص في دواخل امرأة وحيدة وسط نفق حالك السواد... تسيطر فيه العتمة بفعل صدمة الفاجعة والارتباك والتردد والدهشة... بين حقيبة ودلاء تقذف بنائلة إلى الوجود فوق خشبة مسرح شبه فارغة... باستثناء أشلاء متناثرة... تسرب المرض إلى مكان ناتئ من جسد نائلة، مكان كان بالأمس القريب يرمز إلى أنوثتها، فإذا به اليوم ينذر بدمار حياتها بالكامل...

خلاصة أولية

في الختام، سأعود لتساؤلات باتريس بافيس في ندوة "الدراماتورجيا البديلة" بطنجة 2014: "هل بإمكاننا استعادة تلك اللحظة الإنسانية حيث بدأ المسرح يدرك قدراته فابتدع الدراماتورجيا؟ ما هو السبيل لمساعدة النصوص على الخروج من ذواتها كي تخلق تناسجا بين

عالم التمثيل، وعالمنا نحن؟" وهنا تحديدا أتساءل بدوري: هل عالمنا نحن يوجد بمعزل عن التمثيل؟ ألا نعيش في دروة زمن 'أزمة التمثيل'، حيث لم يعد بالإمكان طرح أسئلة الدراماتورجيا بمعزل عن الإشكاليات المرتبطة بمأزق 'التمثيل'؟ مع الموجة الجديدة للدراماتورجيا البديلة أصبح المتفرج منغلقا في مونولوغه الداخلي، منكفئا على ذاته وهو يعيد بناء دراماتورجيا العرض حسب موقعه ومنظوره ومتطلباته... الآن أيضا، نعيش منعطفا آخرا في تطور الدراماتورجيا، وهو ما يمكن نعته ب 'سردنة الدراماتورجيا' narrativisation of dramaturgy... بالعودة إلى السرد في التجارب المعاصرة، بما فيها المغربية، أصبحت الدراماتورجيا أيضا وسيطا لإثارة القضايا السياسية والاجتماعية، وذلك من خلال إدراجها للمتفرج في تجربة فيزيقية ونفسية مكثفة... أمثل لذلك بمسرحية "دموع بالكحول" و"خريف" لفرقة أنفاس حيث نعيش سرودا بوليفونية متعددة الأصوات...

يبقى أن أشير إلى أن "مسرح ما بعد الدراما" لا يشكل في حد ذاته نظرية جديدة في المسرح كما يعتقد البعض منا، وذلك بالنظر إلى أنه لا يزال موضع نقاش حاد حتى في الأوساط الأوروبية وخاصة الإنجليزية والفرنسية التي تدرك التفوق الألماني في هذا المجال. فحتى هانس ليمان، صاحب هذه التسمية، لم يعرضها على شكل نظرية جديدة في المسرح، وإنما باعتبارها مجرد مجموعة خصائص ميزت الإبداع المسرحي الأوروبي والألماني بخاصة، على امتداد العقدين الأخيرين من القرن العشرين. على أنه سيبرز، رغم ذلك، خصائص طيف مسرحي موجود في المسارح العالمية، لطالما قيس بأدوات قياس لا علاقة لها بالتحليل الطيفي. لقد قدم ليمان مجموعة من الأدوات الإجرائية لمقاربة الحساسيات الفرجوية لأواخر القرن العشرين. ولكن أيضا هناك أكثر من برهان أن مقاربة ليمان لم تعد تستجيب لما يجري في الساحة الأوروبية في العقدين الأولين من الألفية الثالثة. ولعل استعمالي لاستعارة الطيف، في هذا السياق، تلفت الانتباه إلى حقيقة مفادها أن هذا النوع من المسرح الذي وصفه ليمان ب'ما بعد الدراما'، والذي بدأ ينتشر في البلدان العربية الآن، يستدعي بدوره نوعا معينا من المقاربات النقدية حتى نتجاوز سوء التفاهم والإسقاطات الجاهزة. في نفس السياق، أردت لفت الانتباه لأطياف مسرحية تركز على الكتابة الركحية التي أضحت قوية الحضور في الوطن العربي من المشرق إلى المغرب، لكنها بحاجة إلى مقاربات مغايرة.

في ذات السياق، يجب التأكيد بأن دراماتورجيا مسرح ما بعد الدراما لم تعد تحيل إلى ممارسات هامشية، ثورية، وراديكالية. لقد أصبحت أسلوبا منتشرا في الممارسات المسرحية المعاصرة بما في ذلك بعض التجارب العربية المعاصرة. ومع ذلك، وجب التمييز بين النموذج ما بعد الدرامي والأسلوب ما بعد الدرامي. فالنموذج يعكس بنية تفكير غربية المنشأ والموطن، أما الأسلوب ما بعد الدرامي فهو استيعاب لممكنات النموذج الغربي في أفق توطينه واستنباته في موقع مغاير من حيث أسئلته الوجودية والثقافية والتاريخية، وهو موقع "ما بعد المستعمر" The Postcolony. ومسرح أسماء هوري يستشرف رحابة هذا الأفق البحثي المنفتح على مسارح العالم بوعي. حتى مسار تجربة أسماء هوري يجلي بوضوح هذا التناسج المنتج؛ إذ درست المسرح في مرحلة أولى بالمعهد العالي للفن المسرحي بالرباط وبعدها انتقلت لتعميق معارفها وصقل خبراتها في ستوكهولم لتعود من جديد وتنخرط في بلورة مشروع مسرحي -بمعية رفقاء دربها في فرقة أنفاس-، مشروع منفتح على إنجازات الآخر ومنغمس في التربة المغربية.

دراماتورجيا مسرح ما بعد الدراما لم تعد تحيل إلى ممارسات هامشية، ثورية، وراديكالية. لقد أصبحت أسلوبا منتشرا في الممارسات المسرحية المعاصرة بما في ذلك بعض التجارب العربية المعاصرة.

- تشير كلمة "دراماتورجيا" إلى جماع الأنشطة الضرورية أثناء صيرورة صناعة الفرجة المسرحية. والدراماتورج عند الإغريق هو كاتب الدراما، رغم كونه مخرجها أيضا. ودراماتورجيا هي أيضا بنية المسرحية ومعمارها الداخلي. هكذا ظل المفهوم إلى حدود القرن 18 مرتبطا بالبناء الدرامي والفعل داخل المسرحية. وابتداء من القرن العشرين، أصبح الدراماتورج، خاصة في التقليد الألماني، هو رفيق المخرج، والمسؤول عن الإنجاز الفعلي لرؤية المخرج، والمكلف بإعداد مقترحات حول كيفية تحقيق تلك الرؤية صحبة فريق العمل. هكذا، أصبح "الدراماتورج" أهم مهنة مسرحية في ألمانيا بعد المخرج.

- يتميز مسرح ما بعد الدراما، حسب الباحث الألماني ليمان، بخاصية أساسية وهي عدم التركيز على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي؛ ولكن هذا لا يعني إقصاء مطلقا للنصوص الدرامية، بل تفكيكا للتقليد الأرسطي الذي وضع تراتبية في سيرورة صناعة الفرجة المسرحية، وعلى رأسها النص الدرامي... إنه فرجة مسرحية مخطط لها ومفكر فيها بشكل تشاركي/تفاعلي... كما أنه مسرح غير أدبي، وهذا المنحى لا يلغي شعرية المنجز المسرحي بكل مكوناته على خشبة المسرح، فهو مسرح تجريبي وهذا جزء من أهدافه. فاستشراف التجريب من حيث الشكل والمضمون يهدف إلى خلخلة الطريقة التي نعيش ونصنع الفرجة المسرحية من خلالها، ولكن هذا لا يعني إطلاقا أن المسرح قد تخلى عن النصوص الدرامية القوية، أو أن إمكانية كتابة النصوص الدرامية لم تعد متاحة. فهو يحيلنا إلى عدم تبعية العناصر الأخرى التي تشكل عملية الإخراج والسينوغرافيا والأداء للنص الدرامي... للمزيد من المعلومات انظر:

- Hans-thies Lehmann, Postdramatic Theatre, tr. Karen Jürs-Munby (NY: Routledge, 2006).

- فلور غارسان مارو، "حول كتاب جان بيير سرزاك "شعرية الدراما الحديثة"، ضمن كتاب"شعرية الدراما الحديثة"، ترجمة وإعداد حسن المنيعي (طنجة: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2017)، ص40.

- يذكرنا يوسف الريحاني في هذا الصدد: "وبعد عقد من المسرح، ها أندا أجد نفسي ملزما بولوج عالم صامويل بكيت، حتى تتحقق ولادتي على المسرح... شذرات بكيت التي ألفها بعد الستينات مثل: "فصل بلا كلام"، "قل يا جو"، "مسودة للمسرح"، "كرسي هزاز"، "خطوة".. خط هروب نحو الهامش. إنها أعمال تقف وسط الطريق، متجاورة في أرض مشاع، أرض ل"لا أحد"... خائنة لجمهورها قبل أن تكون خائنة للكتابة المسرحية... تلقيها يفرض علينا التخلي عن الوجه والهوية..." يوسف الريحاني، مطوية "كرسي الهزاز"، ص. 5.

- يوسف الريحاني، ملخص نص "جزء الخارج 1".

- Patrice Pavis, "Writing at Avignon (2009): Dramatic, Postdramatic, or Post-postdramatic", Theatre Forum 37, June 2010, p. 92.

- يجلي دريدا بقوة برهانه في خصوص إشكالية النص/السياق في دراسته الموسومة Limited Inc:

- "إن العبارة التي ينظر إليها من لدن البعض باعتبارها شعارا، والتي تم فهمها على العموم وفق كيفية سيئة: "ليس ثمة من شيء خارج النص" لا تعني شيئا آخر مؤداه: ليس ثمة من شيء خارج السياق. ووفق هذا الشكل الذي يفصح عن الشيء ذاته، سوف تكون الصيغة بدون شك أقل صدمة. لست متيقنا من أنه سوف يتيح التفكير في خصوصه أما ما أدعوه بالنص فيستلزم كل البنيات المسماة واقعية، استراتيجية وتاريخية ومؤسساتية اجتماعية.... وإجمالا كل المرجعيات الممكنة؛ وهي طريقة أخرى لاستدعاء العبارة: ليس ثمة من شيء خارج النص. وهذا يعني أن كل المرجعيات معلقة أو متضمنة أو مغلقة داخل كتاب، كما ادعى البعض أو كان السذج بما فيه الكفاية يعتقدون لكي يتهموني بالاعتقاد في هاته الفكرة؛ ولكن يعني بالأحرى أن كل مرجع وكل الواقع يتسم ببنية الأثر الاختلافية، وأن الإنسان لا يمكنه الإحالة على هذا الواقع إلا إذا تم ذلك في إطار تجربة تأويلية. لا تمنح هاته الأخيرة المعنى ولا تنجزه باستثناء أن يتم ذلك في حركة إحالة اختلافية. فهذا كل شيء".

Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction, New York: Columbia University Press, 1983: 28.11.

Hans-thies Lehmann, Postdramatic Theatre, tr. Karen Jürs-Munby (NY: Routledge, 2006) p. 89.

- عزالدين المدني، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، 1972.

- المرجع ذاته.

- راجع غريماس وكورتيس (1979).

- عبد القادر علولة، "الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري"، ديوان أعماله الكاملة (الجزء الثاني) ص16.

- باتريس بافيس، ندوة مهرجان طنجة للفنون المشهدية، دورة 2014.

- عصام اليوسفي، دموع بالكحول (الرباط، إيسكيك، 2013) ص. 9.

- عبد السلام بنعبد العالي، "في الكتابة الشذرية":
(last access in March 2014) http://www.alawan.org/article194.html

- عصام اليوسفي، دموع بالكحول (الرباط، .إيسكيك، 2013) ص. 9.

- حسن يوسفي، "تمجيد السرد... تحرير المتخيل المسرحي..." ضمن كتاب "المنعطف السردي في المسرح، ص. 28.

- نص دموع بالكحول (الرباط، إيسكيك، 2013) ص. 11/ 12.

- Hans-Thies Lehmann, "Postdramatic Theatre: a Decade Later", in Ivan Medenica (ed), Dramatic and Postdramatic Theatre Ten Years After (Belgrade: faculty of Dramatic Arts, 2011) p. 36.



ملـــف العــدد

من تأصيل الوعي بالمسرح إلى توطين الممارسة المسرحية:

تساؤلات حول آفاق المهننة

عز الدين بونيت

توطئـــة:

لنصطلح تقنيا على أن نتخذ من سنة 1913 نقطة انطلاق رمزية للحركة المسرحية المغربية، وهي السنة التي افتتح فيها أول مسرح بني على الطراز الأوروبي الحديث فوق أرض المغرب بمبادرة من أسرة مسرحية إسبانية، هو مسرح سرفانتيس الذي بني بطنجة، المدينة المغربية التي كانت حينها تستعد – دون قصد منها – كي تصير منطقة دولية مستقلة وخاضعة في الآن نفسه لمراقبة تسع دول هي فرنسا واسبانيا والبرتغال والمملكة المتحدة وبلجيكا وإيطاليا وهولاندا والسويد والولايات المتحدة الأمريكية.[1]



دعانا إلى اختيار هذا الحدث بالذات كمنطلق لتأريخنا المسرحي اعتباران، أحدهما رمزي هو أن الحدث تم فوق أرض مغربية كانت تعيش ملابسات تدبير دولي فريد. والسبب الثاني نابع من تصورنا للمسرح الحديث (مسرح القرن التاسع عشر الأوروبي) باعتباره ظاهرة جديدة في أوروبا نفسها، لا علاقة لها بما كان عليه الوضع المسرحي في القرون السابقة، ولا سيما في العصر الذهبي للمسرح الكلاسيكي. لقد كان مسرحا بورجوازيا من حيث سنده الاجتماعي، ومنتجا من منتجات الرأسمالية، من حيث طبيعته كسلعة أو مادة استهلاكية. لم تعد تربطها فعليا بالمسرح الكلاسيكي وإيديولوجيا عصر النهضة إلا أوهى الأسباب. وهذه المادة الاستهلاكية هي نفسها التي اكتشفها التاجر مارون نقاش وهو في جولته الأوروبية ففكر في استيرادها، أو بالأحرى في استيراد العلبة التي تحتويها وشكل التعليب الذي تقدم فيه للمستهلكين. ومن الطريف أن نعيد التفكير في العبارات التي قدم بها هذا المغامر مشروعه المسرحي من هذه الزاوية. ألم يقل لجمهور مسرحيته الأولى، إنه يقدم لهم "ذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا"؟ لا يتعلق الأمر هنا بمجرد تلوين بلاغي عابر، بل يعكس على نحو دقيق طبيعة المشروع الذي انخرط فيه هذا التاجر الطليعي.

المسرح سلعة؟؟!! تبدو العبارة مثيرة للصدمة، إذا نحن أخذناها من زاوية الآمال والانتظارات التي علقت على هذا الفن "الطليعي" لدى قياداتنا الثقافية منذ عشرينيات القرن الماضي. لكن الواقع لا يرتفع: المسرح الحديث وليد الرأسمالية الحديثة. وأبعاده الثقافية والفنية، كما حركات المقاومة التي انطوى عليها لا يمكن إنكارها. لكننا مدعوون إلى ان نفهم مجيئه إلى الثقافة العربية كجزء من مجيء طلائع منتجات الرأسمالية، مثله مثل الصحافة. والحال أن هذين الحقلين الثقافيين بالفعل كانا متلازمين متعاضدين في أوروبا القرن 19. لقد كان المسرح أول أشكال صناعة وتجارة الفرجة بغاية الترفيه في أوروبا، قبل ظهور السينما والتلفزيون في القرن العشرين. ومن المفيد أن نفهم، في السياق ذاته، أن العلاقات القائمة بين مسرح القرن التاسع عشر الأوروبي، والمسرح الإغريقي والمسرح الكلاسيكي الأوروبي ليست علاقات فعلية من طبيعة فنية أو تقنية، بقدر ما هي علاقات مستندة إلى البداهة الإيديولوجية التي تجد أصلها في فكرة أن أوروبا الحديثة عموما هي وريثة الحضارة اليونانية وفكرها وثقافتها، كما أنها وريثة العصر الكلاسيكي الحديث بمنجزاته الثقافية والفنية منذ النهضة الإيطالية؛ لا سيما وأن هذا العصر هو الذي تكرست فيه فكرة وراثة أوروبا للعقلانية اليونانية.

انتماء مسرح القرن التاسع عشر الأوروبي إلى التاريخ الواسع للمسرح اليوناني والمسرح الروماني ومسرح العصور الوسطى، أمر لا يلزم تاريخ المسرح العربي في شيء

انتماء مسرح القرن التاسع عشر الأوروبي إلى التاريخ الواسع للمسرح اليوناني والمسرح الروماني ومسرح العصور الوسطى، أمر لا يلزم تاريخ المسرح العربي في شيء، بالرغم من أن هذا الأخير وجد نفسه مرتهنا إلى القراءة الاستشراقية التي فرضت عليه أن يصوغ إشكالياته المؤسَّسة انطلاقا من الحدود التي رسمها سؤال الاستشراق: لماذا لم يعرف التاريخ الثقافي العربي شكلا أدبيا وفنيا دراميا، مماثلا لما كان موجودا لدى اليونان؟ ولماذا كان على الثقافة العربية أن تنتظر القرن التاسع عشر كي تتمكن من تنكب طريق مغامرة الفن والأدب الدراميين؟

من هذا المنطلق، نعتبر افتتاح مسرح سيرفانتيس بطنجة حدثا يستحق الوقوف عنده، باعتباره تجسيدا حيا لهذا الدخول للثقافة الرأسمالية إلى بلادنا، في شكل حاسم ونقي وغير ملتبس بأي اعتبار إيديولوجي.

*****

من الصعب تركيز مجرى الممارسة المسرحية المغربية على مدى أكثر من قرن من الزمن في بضع صفحات. من أجل بلوغ هذه الغاية، يلزمنا القيام بعملية انتقاء حاسمة، وضغط المعطيات إلى أقصى حد. ومن جانب آخر، يعلم الجميع أن التحقيب التاريخي، أو بالأحرى تسمية الحقب

يحتاج المسرح المغربي اليوم إلى نظرة تجميعية تحاول إضاءة الخيوط الرابطة بين مختلف جوانبه ومراحله ومحطاته

التاريخية، ما هي إلا نوع من الاستعارة (بالمعنى البلاغي للكلمة) الرامية إلى إضفاء قدر من التماسك على عملية الانتقاء والترتيب، تتيح معقولية أكبر لفوضى التتابعات الزمنية المختلفة الاتجاهات، وتضفي معنى على سلاسل الأحداث التي يتم بناؤها. وغالبا ما تخذل هذه العملية المسعى الحثيث للوصول إلى المعنى الشامل للتاريخ، على فرض وجود مثل هذا المعنى.

وفي الأحوال كلها، يحتاج المسرح المغربي اليوم إلى نظرة تجميعية تحاول إضاءة الخيوط الرابطة بين مختلف جوانبه ومراحله ومحطاته. ويمكن لهذا الإطار الزمني الممتد خلال أزيد من مائة سنة أن يتيح مثل هذه النظرة، وأن يساعد على إعادة تحديد موقع المسرح وإسهاماته في هيكلة الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة.

لكننا نعلم أن المسرح – من حيث إنه ينتمي إلى نسق الثقافة العالمة – ظاهرة متلاشية، عكس كثير من الظواهر الأخرى المنتمية إلى هذا النسق، والتي تظل محافظة على استمرارها إما في شكل وثائق أو في شكل آثار فنية محمولة على دعائم مادية (كما هو الأمر في الأدب والنحت والرسم). تؤول هذه المقارنة إلى القول إن الكلام عن المسرح، هو بالأحرى كلام عن الخطابات المحيطة به أكثر مما هو كلام عن الممارسة المسرحية الفعلية. وتزداد الأهمية المنهجية لهذه الملاحظة عندما يتعلق الأمر، خاصة، بوضع شبيه بوضع المسرح في الثقافة المغربية، حيث لا توجد في الواقع مسارح قائمة بذاتها، تشكل نوعا من الاستمرار المادي لأثر الأعمال المسرحية حتى بعد تلاشيها، وسندا للوجود التاريخي المستقل للظاهرة المسرحية، وتمكننا من الاحتكاك بالذاكرة المادية للممارسة المسرحية كما لو كانت ما تزال مسترسلة وحية.[2]

إن السؤال الذي يلح علي، وأنا أقف بشكل **إرادي وانتقائي** على عتبة المائة الثانية من وجود المسرح على أرض المغرب، هو: كيف يمكن صياغة خلاصة دالة لحصيلة قرن من الحضور المسرحي في المغرب؟ وأي أفق لبداية المائة الثانية؟ لذلك، سأركز في هذا البحث المقتضب على منعطف المهننة (professionnalisation) والتنظيم، منطلقا من التحول الرئيس الذي أدى إلى انتقال عميق في الوعي بإشكالية الممارسة المسرحية في نسقنا الثقافي، من التنظير والبحث في الأصول والجذور والنماذج الملائمة إلى التأريخ ومحاولة فهم المسرح كممارسة ووضع اليد على عوائقها الموضوعية.

سأبوب هذه الورقة في ثلاثة محاور:

1. رحلة المسرح المغربي من الطليعة الثقافية إلى المهنية
2. المسرح المغربي والبحث عن أفق مهني للممارسة المسرحية
3. التفكير في المسرح وتحولات الوعي بالممارسة.

رحلة المسرح المغربي من الطليعة الثقافية إلى المهنية

"**قرن**" من المسرح المغربي، قطعة زمن يمكن الاصطلاح على أنها ملائمة لتكون إطارا لحديثنا عن هذه المغامرة الثقافية التي شقت طريقها في فجر القرن العشرين فوق هذه الأرض، بين طحالب الثقافة التقليدية ومثبطاتها. وكان يلزمها بعض من الخصوصية المغربية التي لا يتأتى فهم إمكانية حدوثها إلا هنا: تحالف السلفية الوطنية المتنورة مع الشباب المنفتح على المؤثرات الغربية، للأخذ بيد المسرح الناشئ وتمكينه من الدعم الثقافي والسياسي الضروريين، في مجتمع ظل على العموم محافظا ومنكفئا على ذاته طوال القرون الثلاثة السابقة. وهكذا، فحيث كتب فقيه تقليدي متزمت رسالة بعنوان: "**إقامة الدليل على حرمة التمثيل**"[3]، نافح فيها عن موقفه المعادي لهذا اللون من الممارسة الطارئة على المجتمع المغربي، محاولا حشد ما اعتبره أدلة على حرمة هذه البدعة المنطوية في نظره على تقليد للقردة والخنازير (المقصود بهم اليهود والنصارى)، نجد كلا من علال الفاسي[4] ومحمد المختار السوسي[5] وعبد الله كنون[6]، وكلهم من شيوخ السلفية الوطنية المتنورة، ومن زعماء الإصلاح الثقافي، يحتضنون

التجربة المسرحية الناشئة ويرحبون بحلول المسرح المصري بأرض المغرب ويعددون منافع المسرح التربوية والتعبوية والنهضوية، وذلك في قصائد شعرية نظمت لمناسبات مختلفة.[7]

لقد اضطلع المسرح المغربي منذ انطلاقته بدور الطليعة الحديثية للثقافة المغربية؛ وذلك في مناخ اتسم على العموم بالانغلاق والتوجس من التأثيرات القادمة من الشمال. فكيف نهض المسرح بهذا الدور؟

سياق ثقافي متسم بالتوجس والانغلاق:

ظلت الثقافة المغربية التقليدية طيلة القرن التاسع عشر متكفئة على ذاتها، مع تنامي الشعور بالتفاوت المادي بين المغرب والعالم الغربي (الذي كان ما يزال ينظر إليه على أنه عالم مسيحي أساسا). وكانت سياسة الانغلاق التي نهجها السلطان المولى سليمان خلال فترة حكمه (1797/1822)، تترجم هذه المخاوف التي ازداد تمكنها من الجميع بعد احتلال الجزائر (1830) وهزيمة معركة إسلي أمام الفرنسيين (1844).



وهكذا، ظلت النخب المغربية تقاوم التغلغل الثقافي الأجنبي، متوسلة أحيانا بوسائل متطرفة لا يمكن فهمها إلا بالانخراط في منطق ذلك العصر، مثل الموقف الرافض لاستعمال التقنية الحديثة في الطباعة؛ حيث لم تدخل أول مطبعة إلى المغرب إلا في سنة 1864. وقد ظل نصف الكتب المطبوعة ما بين 1865 و1920، يهتم بموضوعين اثنين هما الفقه والتصوف، فيما استمر نشاط النساخ على حاله. وخلال الفترة الممتدة من 1800 إلى 1865، كان مجمل نشاط النساخ مركزا على مخطوطات المواضيع المرتبطة بعلوم الحديث والفقه والشريعة والتصوف والشعر. بينما ظلت المخطوطات المتصلة بالحساب والهندسة في غاية الندرة[8].

محاولات إصلاح من داخل النسق القائم:

إن غلبة الطابع التقليدي على مجمل المعارف المكتوبة – كما أشرنا إليه أعلاه - لم يمنع العديد من المغاربة من التطلع إلى مظاهر التجديد، والإصلاح العلمي والثقافي، مما نجد له صدى في كتاب: "**مظاهر يقظة المغرب الحديث**" للعلامة محمد المنوني[9]. ولقد ارتسم الغرب إجمالا لدى المغاربة، في صورة كافر. غير أن رد الفعل ضده كان، في وقت واحد مفعما بالنقد للذات وبالدعوة إلى التشبع بنموذج ثقافي قائم، بعد إصلاحه من داخله[10]. لكن أهم ما حصل في سياق الهزائم المتوالية، كان هو الانشطار الذي عبرت عنه ردود الفعل الثقافية، في الأفق الديني بين الفقهاء ومشايخ الصوفية، في الوقت الذي كان فيه الأمر في الماضي يتسم بنوع من التساكن الناتج عن دور الزوايا في المجال السياسي وعلاقة الفقهاء بالدولة، وعن التحالف الذي حصل بين الطرفين لمواجهة إصلاحات مولاي سليمان الدينية. فقد جعل الحدثان المذكوران كثيرا من الفقهاء يحملون على الممارسة الصوفية الشعبية وشيوخها ويعتبرونها مسؤولة عن انحلال الأخلاق وإحقاق غضب الله.

أما الشعر، فقد ظل، في مظهره العام، منشغلا بصدى المواجهة مع الغرب، مع تعميق الانشغال بالموضوعات الدينية من مديح نبوي وأدعية وأوراد وقصائد في وصف الرحلة إلى الديار المقدسة أو في الشوق إليها. لقد شكل الموضوع الديني في صيغته الشعبية الملتبسة بالتصوف الملاذ الأخير لشريحة واسعة من الشعراء الفقهاء أو المتصوفة الذين رسموا من خلالها صيغة قيامية (apocalyptique)

وكارثية للوضع القائم والزمن الحاضر. وفي الجانب الآخر استمر الملحون في انفتاحه على الموضوعات "الدنيوية" من غزل وخمريات، ونوادر وقصص[11].

ترفيه ثقافي تقليدي:

ظل الترفيه في المدن، يستند في مجمله، إلى الفرجات القادمة من البوادي المحيطة، أو بعض الفسح التي يقيمها فنانون فطريون أغلبهم من الحرفيين. وكانت عشويات الملحون التي ينظمها الحرفيون تحتل الصدارة في هذا الترفيه. ويتجه معظم سكان المدن غير المتعلمين إلى الزوايا الصوفية الشعبية وخاصة العيساوية والحمدوشية لقضاء ليال مفعمة بالجذب الصوفي على نغمات فنون السماع، التي كانت تستند إلى الموروث التقليدي وعلى رأسه الملحون. وبالإمكان الوقوف على عدد من الأشكال الفرجوية التمثيلية التي عرفتها المدن العتيقة، بعضها يمكن اعتباره من الفنون الحضرية، مثل البساط، وبعضها الآخر يعد من الفنون الرعوية التي تمزج بين العيطة والمشاهد التمثيلية الهازلة والأشكال الكرنفالية البدوية مثل اعبيدات الرما أو الحلقة، التي تنشط الساحات العامة ويقيمها في الغالب فنانون متعددو المواهب (العزف، الغناء، الرقص، البهلوانيات، التمثيل...)، لكن الطابع المشترك بين أغلبهم هو الترحال والتنقل بين ساحات الأسواق المختلفة بين المدن والبوادي[12].

معرفة متعالية بالمسرح الغربي:

تعرفت النخبة المغربية على المسرح الحديث، خلال عدة عقود قبل الوصول الفعلي للممارسة المسرحية إلى أرض المغرب، وذلك عن طريق البعثات السفارية التي وفدت إلى أوروبا في مجرى القرن التاسع عشر. وهكذا، نجد عند إدريس بن محمد العمراوي[13]، ومحمد الطاهر الفاسي[14]، وإدريس الجعايدي[15]، إشارات عابرة إلى كيفية تعاطيهم مع الفرجات المسرحية التي وجدوا أنفسهم مدعوين لحضور حفلاتها هنا وهناك. وهي، إجمالا، إشارات تفصح عن قدر من الاستهجان لهذا الشكل التعبيري، وعدم قدرة على تذوقه لأسباب متنوعة، منها عدم التمكن من اللغة تارة، وعدم تذوق الموسيقى والغناء الغربيين تارة أخرى؛ ومنها الاستنكاف عن حضور مشاهد الرقص التي تشارك فيها النساء، أو الترفع عن مواضع الهزل واللعب التي لا تليق بالوقار الواجب في الفقيه الورع وممثل السلطان[16]. والحال أن معظم هذه الرحلات، بالنظر إلى طابعها الدبلوماسي المحدود، لم تستغرق من الوقت ما يتيح لأصحابها أن يندمجوا أكثر في المناخ الثقافي الأوروبي، ويتشربوا قيمه الفنية والفكرية. كما أن السياق التاريخي العام الذي تمت فيه هذه الزيارات، حكم في معظم الأحيان على أصحابها بأن يحتفظوا بقدر من النفور وعدم الرضا إزاء ما يشاهدونه، إما سيرا مع إحساسهم الشخصي، أو مراعاة لانتظارات متلقيهم الأول الذي يكون في غالب الأحيان هو السلطان وحاشيته. ومن ثمة يصعب أن نستنتج وجود موقف من المسرح لدى هؤلاء السفراء، مبني على رؤية ثقافية أو إيديولوجية واضحة ومحسوم في أمرها.

سيكون من العبث الحديث عن السمْح والمتشدد من الأديان، فهي في واقع الأمر تشترك جميعها في السماحة والتشدد، والتأويلات هي التي توجهها إلى الشدة أو تعود بها إلى اللين

تختلف رحلة محمد بن عبد الله الصفار عن الرحلات المذكورة أعلاه، بكون صاحبها أفرد حيزا أوسع للحديث عن المسرح الفرنسي، مترسما في ذلك أثر رفاعة الطهطاوي في رحلته بشكل لافت للنظر. وقد سجلت لنا هذه الرحلة بعضا من معالم تعرف أحد ممثلي النخبة المخزنية على المسرح الأوروبي، من المفيد استقصاؤها، في خلفية تأريخنا لبداية تفاعل الثقافة المغربية مع هذا الشكل الثقافي الجديد.

خصص الصفار[17]، الذي زار فرنسا خلال سنتي 1845و1846[18]، عدة صفحات من رحلته، للحديث عن المسرح ووصف تنظيمه، مقتفيا في ذلك خطى الطهطاوي في "**تلخيص الإبريز**"، إلى حد التطابق في

راهن الناس في جميع السياقات الثقافية على المدرسة، فهي المدخل الرئيس لبناء إنسان متسامح وبلورة مجتمع يقبل كل الثقافات، أي قابل لأن يعيش تناقضاته ويستوعبها ضمن ممكنات التقدم والنمو واحتمالات النكوص أيضا

بعض الأمثلة والعبارات، بل وفي الأحكام التي أصدرها كل منهما على هذا الفن وأهميته. مما يدفع إلى الظن بأن الملامح العامة لخارطة الصفار عن الثقافة الفرنسية، وضمنها انتباهه إلى المسرح الباريسي، كانت من إملاء نموذج الخارطة التي رسمها الطهطاوي، أكثر مما كانت نتيجة تعاط خاص ومستقل مع الحياة الثقافية الباريسية. غير أن الصفار – مع ذلك - بدا أكثر تنبها إلى كون ما يقدم على الخشبة حصيلة تداريب مسبقة، وليس ارتجالا أو اختراعا كما توهم الطهطاوي[19]. وتستوقفنا على الخصوص فيما قاله الصفار الملاحظتان الآتيتان:

"وهذه التياترو ليست مجمعا للحرافيش والأوباش، بل يحضرها أكابرهم وأهل المروءة منهم، ويحضرها الرجل وزوجته وبناته، والرجل وأصحابه. ويجعلها السلطان في داره، وله في داره محل معد لها، فيدعو اللعابين والمتفرجين، ويجلس هو وأولاده ونساؤه ونساء أولاده وجميع وزرائه وخواصه، وأهل اللعب يلعبون بالرقص والتعاشق وغير ذلك، وهم ينظرون وينشطون بذلك. ويزعمون أن في ذلك تأديبا للنفوس وتهذيبا للأخلاق وراحة للقلب والبدن، ليعود إلى شغله بنشاط وقريحة"[20]

"ولأهل باريز حرص تام على التكسب (...) وإن كان عندهم من أنواع البطالات والفرجات العجب العجاب. لكن ذلك لا يلهيهم عن أشغالهم، فيعطون لكل وقت ما يستحقه، وتلك الفرجات تعينهم على أشغالهم لما فيه من استراحة النفس ليعودوا لها بنشاط..."[21]

لم يفت محمد بن عبد الله الصفار أن يتعجب من أنواع البطالات والفرجات التي يحتفي بها أهل باريس، دون أن ينسى ذكر نفع هذه الملاهي وأثرها الإيجابي على نفوس الباريسيين، مما يدفعهم إلى مزيد من الجد والنشاط. ولم يكن الصفار مثقفا بالمعنى الواسع للكلمة، بل كان بالأحرى فقيها ورجل إدارة وسياسة، حل بباريس ضمن بعثة سفارية. فهو لم يؤطر الظاهرة المسرحية ضمن إطار ثقافي شامل، وإنما اكتفى باعتبارها من ضمن **العادات** المميزة لأهل باريس مثلها مثل بقية أنماط سلوكهم. لكنه لم يقف عند حد الملاحظة، بل سعى إلى عقلنة مجمل عادات أهل باريس وإخضاعها لغائية معينة: إنهم حريصون على أسباب التكسب والجد[22] حرصهم على أسباب اللعب واللهو، غير أن لعبهم ولهوهم إنما هو موجه إلى إكسابهم المزيد من النشاط والهمة لمواجهة أعباء الجد.

لم يدع الصفار إلى استيراد هذا الفن أو استنباته في المغرب. ولم يقارنه بأنماط الفرجة التي كانت سائدة في محيطه الثقافي المغربي، كما فعل الطهطاوي. ولم يبد منشغلا باقتراح ترجمة أو محاولة تقريب موصوفه إلى أذهان قرائه مثل الطهطاوي. وهذا الموقف المحايد للصفار إزاء إمكانية الاستفادة من المسرح في الثقافة المغربية، بالرغم من وضوح دوافعه وأسبابه، يدعونا للتساؤل: لماذا لم ير الرحالة المغربي أن من المفيد استيراد المسرح أو اقتباسه في الثقافة المغربية؟ ولماذا لم يقترح ذلك، مع أنه أسهب في وصفه وامتداحه؟ ونجده على العكس من ذلك يكتفي بإيراد بعض الأحاديث النبوية، والحكايات المأثورة التي تتحدث عن شرعية الفرجة والمزاح في الإسلام. لم يكن مثل هذا الأفق لينفتح أمام ملاحظ محمل بالنوازع المتناقضة إزاء هذا الآخر الذي يصف ثقافته، إلا من خلال نقد شامل للحدود الثقافية التي ينطلق منها لفهم ما يراه. وهو ما لم يكن متاحا للصفار ولا لمجايليه من مثقفي المخزن التقليدي.



هل نستنتج أن **المخزن التقليدي ظل منغلقا ضد المسرح، متجاهلا لوجوده طوال القرن التاسع عشر وما بعده؟** يتعزز هذا الاستنتاج حين نلاحظ التطورات اللاحقة للحركة المسرحية المغربية، عندما ستستقبل الفرق الأولى الوافدة من الشرق، باحتفاء كبير من طرف نخبة جديدة، غير نخبة المخزن التقليدية، هي النخبة الوطنية والقومية التي ستشكل قيادة الحركة الوطنية لاحقا. وسيكون المسرح أحد أهم أبوابها الثقافية المشرعة.

استقبال إيجابي للمسرح في القرن العشرين:

عرفت طنجة نشاطا مسرحيا مكثفا منذ نهاية القرن التاسع عشر، حيث أنشئ أول مسرح يحمل اسم مسرح رافائيل كالفو (Rafael Calvo) سنة 1897، وقدم عروضا مسرحية لفرق مقيمة في طنجة أو قادمة من الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط. وتفيد بعض الوثائق أن نشأة المسرح الإسباني بمنطقة الشمال يعود إلى أبعد من ذلك، حينما حل أحد تلاميذ الكاتب الإسباني لوبي دي فيجا (Lope de Vega) بمدينة تطوان وأسس بها مسرحا صغيرا في القرن السابع عشر، قدم خلاله عددا من الهزليات. لكن النشاط المسرحي انقطع بعد ذلك، ولم يستأنف إلا في منتصف القرن التاسع عشر بإنشاء مسرح صغير بتطوان سنة 1860، قدم عددا من المسرحيات الإسبانية، ثم مسرح الملكة فيكتوريا في بداية الحماية[23].

لكن عام 1913 يبقى النقطة الفارقة بالفعل في تاريخ الوجود المسرحي بالمغرب. ففيها كان افتتاح مسرح سرفانتيس بطنجة[24]، إيذانا بالانطلاق الفعلي لأول العروض المسرحية التي تقدم فوق التراب المغربي، بشكل مؤسساتي منتظم. وقد كانت هذه العروض، في البداية، لفرق إسبانية وأوروبية، فيما كان جمهورها في الغالب أيضا من الأوروبيين والأجانب الذين يحلون بالمدينة. لكن المسرح لم يلبث أن شرع في استقبال العروض المسرحية المحلية المغربية والعربية، فقد عرضت فيه فاطمة رشدي ويوسف وهبي عند مجيئهما إلى المغرب عروضهما المسرحية، كما شهد تقديم مسرحيات "**صلاح الدين الأيوبي**" و"**مجنون ليلى**" و"**موسى بن نصير**" و"**الرشيد والبرامكة**" و"**كليلة ودمنة**" وهي من إنتاج فرق مغربية محلية[25]. وقد أسهم هذا المسرح بشكل حاسم في تنشيط وتأسيس الحركة المسرحية المغربية، ولم يقتصر تأثيره على طنجة وحدها، بل امتد ليعم مجمل مناطق المغرب.

أما في المنطقة التي كانت خاضعة للحماية الفرنسية، فقد وقع الاتفاق إجمالا على اعتبار سنة 1923 بمثابة نقطة الانطلاق الرمزية للحركة المسرحية. ففي هذه السنة وقع استقبال فرقة محمد عز الدين المصري قادمة من تونس، حيث قدمت عروضا في كل من طنجة وفاس والرباط ومراكش. ليتوالى بعد ذلك قدوم الفرق المشرقية في جولات تشمل المغرب والجزائر وتونس. وقد اعتبرت زيارة فرقة فاطمة رشدي سنة 1932 أكثر هذه الزيارات تأثيرا بالنظر إلى ما رافقها من حراك ثقافي واسع، أعقب إصدار السلطات الفرنسية سنة 1930 لظهير المحاكم العرفية، الذي رأت فيه القوى الوطنية محاولة فرنسية للدس بين مكونات الساكنة المغربية التي يوحدها الوطن والدين، على أساس عرقي أجوف. واعتبرت هذه الزيارة التي جاءت أيضا والحركة الثقافية المغربية بدأت تتشبع بفكرة القومية العربية تحت تأثير الأمير شكيب أرسلان الذي كان يقيم في تطوان في تلك الفترة، تأكيدا على الروابط الثقافية التي تجمع المغرب بالمشرق.

لقد استقبل المسرح المصري في المغرب في سياق ثقافي وسياسي، جعل منه حاملا للواء المقاومة للسياسة الثقافية لسلطات الحماية، ومعبرا عن التطلعات القومية العربية الناشئة للنخب المغربية.

طليعة ثقافية وإنهاك فني:

حين كان المسرح في المشرق (مصر أساسا) يعاني من استهجان النخب الطليعية له، كما تفيدنا انتقادات محمد تيمور[26] وشكاوى توفيق الحكيم، وتساؤلات محمد مندور 27، كان قادة حركة التجديد الديني والأدبي والثقافي في المغرب، تساند المسرح المغربي الناشئ، الذي انطلق كحركة شبابية، في أحضان المدارس العصرية الخاضعة للمراقبة الفرنسية، وفي أحضان الجمعيات الرياضية في الشمال. وبذلك شكل المسرح ساحة تجاذب إيديولوجي منذ انطلاقته، وسرعان ما تحول إلى مجال للعمل السياسي السري، طيلة فترة الحماية. وفي سبعينيات القرن الماضي، عادت هذه الخاصية للظهور من جديد، حين شكل المسرح ملاذ العمل السياسي السري لأطياف اليسار الجديد، في خضم المواجهة بينها وبين الدولة.

ارتباط المسرح المغربي الوثيق بالعمل السياسي، جعل منه حركة ثقافية طليعية. لكنه في الوقت نفسه حرمه من التجذر كنمط من الفرجة ذات الامتداد الشعبي، ومن تنمية قدراته على الاستقلال بذاته كإنتاج ثقافي ترفيهي متصل بالسوق وبالتداول الحر بين منتجين وزبناء، بخلاف المسرح المصري. وككل حركة طليعية، طور هذا المسرح عن نفسه ومحيطه نوعا من الخطاب الذي يحمله مسؤولية النيابة عن الجمهور (الذي كثيرا ما يتحول إلى "جماهير") في تحديد اختياراته الجمالية والثقافية، وقيادة نضالاته في كل الواجهات. في هذا السياق يمكن أن نفهم دلالة حركة البيانات المسرحية التي عرفت أوجها من بداية السبعينيات إلى منتصف الثمانينات من القرن الماضي، باعتبارها إعلانات نوايا ثقافية أكثر منها، مشاريع مسرحية ذات رؤية فنية متكاملة.

كما أن طليعية المسرح المغربي كلفته من جانب آخر عداوة الجهاز الإداري للدولة (سواء في فترة الحماية أو في فترة الاستقلال) الذي كان يرى فيه نوعا من الخطاب التحريضي



مسرحية : الثري النبيل سنة : 1959

وجزءا من العمل السياسي المعارض. وترجمت هذه العداوة في شكل مضايقات للممارسة المسرحية، بشكل مباشر أو بطرق ملتوية، عبر منع العروض والتظاهرات المسرحية، أو رفض دعمها، وتحريض مستغلي القاعات على عدم التعاقد مع الفرق المسرحية، أو حتى فسخ العقود المبرمة، أو في شكل إهمال مقصود. كما ترجمت في الإحجام لوقت طويل عن سن أي سياسة ثقافية تجعل من المسرح جزءا من المشهد الثقافي المألوف في البلاد.

هكذا، دخل المسرح المغربي، منذ نشأته، إلى خانة الفعل الثقافي والتربوي، وازدهر في محيط المدارس والجمعيات الثقافية، عوض أن يتجه إلى المجال الترفيهي، ويشكل جزءا من نسيج الفنون الحضرية ذات الاستقطاب الجماهيري الواسع. لكن هذا الحكم لا يمكن تعميمه بشكل مطلق، فقد استطاعت بعض أشكال الممارسة المسرحية، أن ترث الوظيفة الترفيهية للأشكال الفرجوية الشعبية، وتتمكن من النمو بعيدا عن تأثير مشاغل الحركة الوطنية والطليعة الثقافية. لكن تأثير هذه التجارب من الناحية الفنية ظل محدودا، ومحروما من السند الثقافي الذي كان يتمتع به المسرح الطليعي. وكانت تجارب الفرق التي كانت في الماضي تسمى فرقا محترفة، مقتصرة على أنواع بسيطة من المسرح الشعبي الكوميدي، دون تنويع فني يذكر، كما ظلت هذه الأعمال محط استهجان من طرف المسرح الطليعي، الذي كان يرى فيها أشكالا مهجنة من الممارسة المسرحية الطيعة في يد السلطات او المهادنة للوضع القائم، سواء في فترة الحماية، أو خلال فترة ما عرف بسنوات الرصاص.

المسرح المغربي والبحث عن أفق مهني للممارسة المسرحية

وعي شقي أبعد الممارسة كثيرا عن المهنية:

مارس المغاربة المسرح في فترة الحماية، وبعد الاستقلال، باعتباره غنيمة حرب، محصلة من اصطدامهم بالثقافة الغربية. وساعد وصول الفرق المشرقية إلى المغرب، في عز الأزمة الناتجة عن محاولة سلطات الحماية شرخ وحدة "الأمة المغربية"، عبر إصدار ظهير المحاكم العرفية، على هضم الممارسة المسرحية كممارسة متسجمة شكلاومضمونا مع تطلعات التحديث الثقافي التي قادتها السلفية الوطنية المتنورة من جهة، والليبراليون الناشئون (محمد بن الحسن الوزان، وعبد الخالق الطريس)، من جهة أخرى. لم يسائل أحد من الرواد شرعية الممارسة المسرحية، المقتبسة من الغرب، وعلاقتها بالتحديث الثقافي. كان الأمر بالنسبة إلى النخبة المغربية الناشئة على أنقاض نخب القرن التاسع عشر المتوجسة من كل شيء قادم من الغرب، أشبه بقفزة في الفراغ باتجاه المستقبل المطلق. ولن ينشغل أحد بمحاولة تحديد مضمون العلاقة بين الممارسة المسرحية وجمهورها، في أي لحظة من لحظات البداية. ونكاد نجزم أن مفهوم الجمهور ذاته لم يكن مطروحا للنقاش. كان الوقت وقت تعبئة وتوعية وتنوير، واضطلع المسرح بهذه الوظائف على وجه أكمل. لقد كان مسرح نخبة موجها إلى النخبة المتعلمة، أو تلك التي انخرطت في تنظيمات العمل الوطني، من تلاميذ وحرفيين وتجار صغار وعمال.

لكن بداية السبعينيات شهدت ميلاد أسئلة تأصيل المسرح. طرح الموضوع في المشرق أولا مع يوسف إدريس وسعد الله ونوس ثم عز الدين المدني، قبل أن ينتشر مثل النار



مسرحية : قاضي الحلقة سنة : 1971



المسرح الوطني محمد الخامس في الستينيات

في الهشيم في كل الحركة المسرحية العربية التي ارتبطت بالطليعة الثقافية الناشئة عن "ثورة" يوليوز 1952 في مصر، وما أعقبها من "ثورات" في العراق وسوريا وليبيا واليمن... كان من وراء هذه "اليقظة" المسرحية الوعي الشقي التابع من هزيمة 67، وما خلفته من ذهول عميق في الوعي العربي. لقد تعرضت كل القيم للمساءلة، بما فيها تلك التي كانت تبدو أكثر بداهة. صحيح أن المشارقة، على العكس من المغاربة، ظلوا دائما يلحون، منذ بداية القرن العشرين، على أن المسرح شكل ثقافي غير أصيل في الثقافة العربية، وأنه وافد على هذه الثقافة ضمن ما وفد عليها من مظاهر الحضارة التي جاءت مع نابليون في حملته على مصر سنة 1798، شأنه شأن الطباعة والصحافة والتنظيم الحديث للدولة. لكن طرح موضوع تأصيل المسرح لم يبدأ في الإلحاح على وعي النخب العربية إلا مع هزيمة 67. وفجأة تعرضت التجربة المسرحية القائمة، في مجملها، للإنكار على أساس أنها تفتقد إلى شرعية الأصالة وجدارة الانتماء إلى الجمهور العربي المنتظر.

إذا كانت علاقة المسرح بجمهوره في مصر تحمل مضمونا تجاريا، في الممارسة المسرحية الجماهيرية الغالبة، فإن الوضع في المسرح المغربي كان مختلفا: لقد ظل المسرح مسرح نخبة وحدثا ثقافيا صرفا، ونادرا ما نظر إلى علاقته بالجمهور على أساس آخر غير الأساس الثقافي المجرد. لذلك فإن مضمون إشكالية التأصيل في المغرب طرح بشكل مختلف عنه في المشرق. كان المغاربة قد بدأوا يضعون علاقة المسرح بالجمهور الواسع في صلب إشكالية التأصيل. ومجمل النقاشات التي أعقبت صدور البيانات التنظيرية الأولى او تلك التي كانت من وراء البيانات اللاحقة، سرعان ما بدأت تنتبه إلى عزلة المسرح الفعلية عن جمهور يفترض أنه قاعدة واسعة، لكنها في الواقع ما تفتأ تزداد بعدا عن المقترحات الفنية التي تقدم لها.

وفي غضون تطور هـذه النقاشات، واحتدام معارك البيانات وما يصاحبها من تفسيرات وتبريرات، طرحنا عام 1984 سؤالا حول جدية هذه الحركة كان محوره: أي معنى للبحث عن نظرية لمسرح عربي خالص، في وقت لا نتوفر فيه على خطاب تاريخي نقدي عن الممارسة المسرحية في الثقافة العربية ضمن شروطها الموضوعية. وكان أن تساءلنا: هل نحن بحاجة إلى نظرية للمسرح العربي أم أننا أحوج إلى نظرية لتاريخ المسرح العربي؟ كان لا بد من الشروع في القيام بنقد جذري عميق لأطروحات الخطاب الاستشراقي عن المسرح في الثقافة والأدب العربيين، كمدخل حقيقي وأكثر ملاءمة لنقد الإرث الثقافي الاستعماري لاحقا.

فتح هذا السؤال الطريق أمام تنظيم سلسلة من الموائد الفكرية السنوية على هامش دورات الملتقيات المسرحية في كل من مكناس وأكادير والمحمدية خلال سنوات 1986 و87 و88، شارك فيها باحثون أكاديميون وموثقون للحركة المسرحية وممارسون مسرحيون. وبموازاة هذه الموائد التي خصصت لقضايا منهجية ونظرية في تأريخ المسرح المغربي وتحليل الإرث الوثائقي المتاح، كان النقد المسرحي من جهته قد بدأ يتجه أكثر فأكثر نحو إنتاج ممارسة نقدية أكثر التصاقا بالعروض المسرحية من الناحية الفنية والتقنية، بعد ان كان الطابع الغالب على المتابعات النقدية هو مناقشة المضمون الإيديولوجي للأعمال المقدمة.

لقد وقع تقارب حقيقي بين البحث الأكاديمي والمتابعة

النقدية والممارسة المسرحية. وأتاح النقد التاريخي الذي مورس طيلة ثلاث سنوات نمو وعي جديد بطبيعة الممارسة المسرحية وفي سياقاتها الاجتماعية والمؤسساتية. وشيئا فشيئا، أضحت تعبيرات المسرحيين عن احتياجاتهم تتخذ أشكالا ملموسة أكثر فأكثر. واليوم يتراءى الانشغال بالقضايا المنحدرة من الوعي الشقي لما بعد هزيمة 67 أكثر بعدا عن انشغالات الممارس المسرحي. كما أن الناقد والدارس الأكاديمي أصبحا يبحثان عن صيغ لمواكبة الممارسة بشكل أكثر محايثة. إن مراكمة الخبرة بالممارسة الفعلية هي التي تتيح إنتاج خطاب حول المسرح المغربي نابع من واقع الممارسة المسرحية المغربية، لا من النماذج المفترضة أو الممارسات المنتمية إلى ثقافات أخرى.

تنظيم مؤسساتي عائق:

يعرف الجميع اليوم طبيعة العوائق التي ظلت تحول دون انبثاق ممارسة مسرحية مستقلة بذاتها. وإذا جاز لنا أن نلخص هذه العوائق بشكل ملموس، قلنا:

لقد ظل المسرح يمارس، طيلة عدة عقود، ما عدا استثناءات قليلة غير دالة، في شكل عمل جمعوي تطوعي، يستند في تنظيمه إلى قانون الحريات العامة، أكثر مما يستند إلى القانون التجاري؛ مما يجعل التعريف الأكثر ملاءمة للعرض المسرحي، من الناحية القانونية، هو: "التجمع العمومي" أو "النشر العمومي" الذي ينظمه قانون الصحافة؛ أي أنه، في نظر الإدارة، لا يختلف كثيرا عن أي حدث سياسي آخر ينظمه قانون الحريات العامة، أو قانون الصحافة، أو هما معا.

أما العاملون في المسرح فقد ظل ينظر إليهم على أنهم أعضاء في جمعيات، يمارسون حريتهم في التجمع والتنظيم، ونادرا ما ينظرون إلى أنفسهم أو تنظر إليهم الإدارة كفنانين عاملين في مجال مهني قائم بذاته.

ونتج عن هذا الوضع الموروث عن بدايات المسرح المغربي أن كل تدخلات الدولة التي كانت نادرة وانتقائية، في العقود الماضية، ثم صارت أكثر هيكلة بدءا من نهاية تسعينيات القرن الماضي، ظل ينظر إليها على أنها دعم على سبيل الإحسان، ثم على سبيل الواجب السياسي للدولة، ولم يترسخ بعد النظر إليها كمخططات للاستثمار في قطاع اقتصادي مهيكل أو في حاجة إلى الهيكلة.

منذ تأسيس المعهد العالي للفن المسرحي عام 85، وتخرج أفواجه الأولى، حصل تحول عميق في طبيعة المشكلات التي أضحت مطروحة على الساحة المسرحية. لقد كان تأسيس المعهد مطلبا قديما ظل المسرحيون يلحون عليه في كل المناسبات، معتبرين أن التكوين الأكاديمي النظامي للعاملين في القطاع المسرحي، يشكل البوابة الأكثر نجاعة للانتقال بالمسرح من طور التلقائية والهواية إلى طور



المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط (isadac)

> **بتأسيس النقابة، تحولت أولويات الخطاب المسرحي المواكب بشكل جذري. وبدأت القضايا المهنية تطرح شيئا فشيئا بوضوح أكبر، فيما اتجه النقد المسرحي والمواكبة الأكاديمية نحو موضوعات تخصصية أكثر فأكثر**

النضج والاحتراف المهني. وحين تخرجت الأفواج الأولى، في تزامن مع الوعي الناشئ عن الجهد النقدي التأريخي المشار إليه آنفا، وقع تكريس المعارف المهنية بصفة نهائية، كجزء لا يتجزأ من الإطار العام للمسرح. ويدخل ضمن نطاق المعارف المهنية كل الإرث الذي طورته مدارس الأداء الأكاديمي في الغرب منذ ستانسلافسكي إلى اليوم. لم يعد استحضار غروتوفسكي او أوغوستو بوال، أو برخت، يتم بمعزل عن السياقات الجمالية والخبرات المهنية المترابطة، كما كان يحدث في الماضي، حيم كان ينظر إلى هذه الأسماء كعلامات تمثل مشارب إيديولوجية أكثر مما تمثل سياقات فنية متماسكة ومحيلة على تناقضاتها الموضوعية مع بعضها.

في هذه الأجواء بدأ الجسم المسرحي، الموروث عن سنوات المواجهات مع الدولة، والمطعم بالأفواج الأولى من خريجي المعهد، يعيد تشكيل المشهد المسرحي، وتحديد أولوياته. تأسست أول نقابة مهنية للمسرحيين عام 1993، في أعقاب انعقاد المناظرة الوطنية الأولى حول المسرح الاحترافي، تحت اسم النقابة الوطنية لمحترفي المسرح. ضمت في عضويتها عددا من المحترفين القدماء وأطرا بارزة من مسرح الهواة وخريجي المعهد العالي للمسرح.

تنظيم نقابي مسهم في البحث عن هيكلة مهنية فعالة:

بتأسيس النقابة، تحولت أولويات الخطاب المسرحي المواكب بشكل جذري. وبدأت القضايا المهنية تطرح شيئا فشيئا بوضوح أكبر، فيما اتجه النقد المسرحي والمواكبة الأكاديمية نحو موضوعات تخصصية أكثر فأكثر.

كانت المطالب النقابية الأولى لا تخرج عن الأفق الذي تمت بلورته في المناظرة الوطنية الأولى حول المسرح الاحترافي، التي انعقدت في *14* ماي *1992*، بتعليمات ملكية وبتأطير من وزارة الشؤون الثقافية آنـذاك: يتعلق الأمر بوعد ملكي بتخصيص نسبة *1 %* من موازنة الجماعات المحلية للنهوض بالقطاع المسرحي، وهو رقم ضخم لم يكن حتى أكثر المسرحيين تفاؤلا يحلم يوما بإمكانية تخصيصه لدعم المسرح. كما يتعلق بوعد آخر بإنشاء فرقتين مسرحيتين للقطاع العام في كل جهة من جهات البلاد، البالغ عددها آنـذاك *12* جهة. وردت هذه الوعود بشكل مبهم في الرسالة التي وجهها الراحل الحسن الثاني لأشغال المناظرة. ومنذئذ ظلت هذه الوعود تشكل سقفا لمطالب المسرحيين الإصلاحية، دون أن يتمكنوا من الوصول إلى تحقيق أي منها. والواقع أن هذه الوعود، كان واضحا منذ البداية انها ولدت موؤودة، لأنها كانت تفتقر لأي إطار مؤسساتي وقانوني يجعلها قابلة للتنفيذ، كما أنها جاءت في شكل إجراءات تقنية معزولة عن أي سياسة عمومية متكاملة الأركان تجعل تحقيقها تلقائيا.

كان على المسرحيين ان ينتظروا وصول حكومة التناوب التوافقي التي كان يقودها الأستاذ عبد الرحمن اليوسفي وتتشكل في أغلبيتها من أحـزاب المعارضة السابقة، لتتوصل النقابة مع وزير الثقافة محمد الأشعري إلى إقرار أول صيغة مؤسساتية لدعم المسرح، عرفت ببرنامج دعم الإنتاج والترويج المسرحيين. يتعلق الأمر بتخصيص اعتمادات مالية لتشجيع الفرق المسرحية على إنتاج مشاريعها المسرحية، في إطار مباراة وطنية، تشارك فيها الفرق التي تتوفر فيها شروط احترافية متفق عليها. وكان يراد لهذه الصيغة أن تشكل إجراء استعجاليا لإنقاذ المسرح المغربي مما سمي آنئذ بالسكتة القلبية التي كانت تهدده بالتوقف، بعد عجز كثير من الفرق المسرحية عن الاستمرار في عملها نتيجة قلة الموارد وندرة المردود.

كان برامج الدعم أول ثمرة للعمل المشترك بين الوزارة الوصية على القطاع وممثلي المهنيين. وقد توسعت اوراش العمل المشترك، لتشمل، بالإضافة إلى التشاور حول الإصلاح

المستمر لبرنامج الدعم، فتح الورش التشريعي، باقتراح وصياغة قانون الفنان، الذي شكل صدوره سنة 2003 تتويجا لمسار من المطالب النقابية الرامية إلى الحصول على نص قانوني يكرس الاعتراف بالطبيعة الشغلية للعمل الفني، والقطع بشكل نهائي مع المنظور القانوني السابق الذي كان يكتفي بتأطير الممارسة ضمن مجال الحريات العامة، وينظر بالتالي إليها كجزء من الممارسة السياسية التطوعية.

لقد فتح صدور قانون الفنان الباب أمام جيل جديد من المطالب المهنية قادته النقابة المغربية لمحترفي المسرح (الاسم الجديد للنقابة الوطنية منذ 2008) انطلاقا من مؤتمرها الوطني الخامس الذي عقد سنة 2008 بالرباط، حيث رفعت شعار هيكلة القطاع المسرحي، كقطاع اقتصادي منتج. وكان لاستضافة النقابة للمؤتمر التاسع للفدرالية الدولية للممثلين في أكتوبر 2008 بمراكش، أثر بارز في تطوير الخبرة الدولية للنقابة وتوسيع أفق عملها ومطالبها المهنية. وطيلة ثلاث سنوات عكفت النقابة على إعداد ما سمته **بالخطة الوطنية لتأهيل القطاع المسرحي**[28]، وضعت نصب عينيها الانتقال من التدخلات التقنية الرامية على دعم الإنتاج والترويج المسرحيين التي أظهرت محدودية فعاليتها، إلى المطالبة بتدخل مهيكل شامل للدولة بكل مستوياتها عبر إقرار سياسة قطاعية متكاملة، تستهدف إرساء مقومات قطاع اقتصادي ثقافي حركي ومستقل وقادر على المبادرة.

الخطة الوطنية لتأهيل القطاع المسرحي، مطلب سياسي شامل وأفق لعمل مندمج:

يمكن تلخيص المكونات الأساسية لهذه الخطة في العناصر الآتية:

سياسة وطنية متكاملة في المسرح:

ينبغي أن تتجسد هذه السياسة في مخطط وطني مندمج 29 لتأهيل القطاع المسرحي، تتمثل غايته في تحديد **أشكال تدخل** الدولة والجماعات الترابية والمؤسسات المدعومة من طرفها، **ومسؤولية كل طرف** من هذه الأطراف في دعم وإنعاش القطاع المسرحي في كل جوانبه الإبداعية والإنتاجية والترويجية. وكذا **الصيغ المؤسساتية والقانونية** لهذه التدخلات والمسؤوليات.

يتعلق الأمر إذن **بسياسة عمومية إرادية، ومتعاقد حولها**[30] من أجل تحقيق الأهداف الآتية:

ضمان حركة مسرحية **مستمرة، متنوعة، ومتطورة**؛

ضمان **تحقيق استقلالية للقطاع المسرحي** قائمة على مبدإ **التمكين الذاتي** للعاملين في القطاع، باعتباره أحد المبادئ التي يقوم عليها مفهوم التنمية البشرية المستدامة، وذلك في أفق نمو المبادرة الخاصة والتشجيع على الاستثمار الخاص في المجال المسرحي وفي المجالات الثقافية الأخرى؛

ضمان **المشاركة الفعالة للقطاع المسرحي في الاقتصاد الوطني**، من خلال هيكلة هذه المساهمة وتطوير مختلف الأسواق المرتبطة بها (سوق الشغل، سوق ترويج المنتجات المسرحية...) بما يضمن مساهمتها في الدخل الوطني، ويدمجها في عجلة الاقتصاد؛

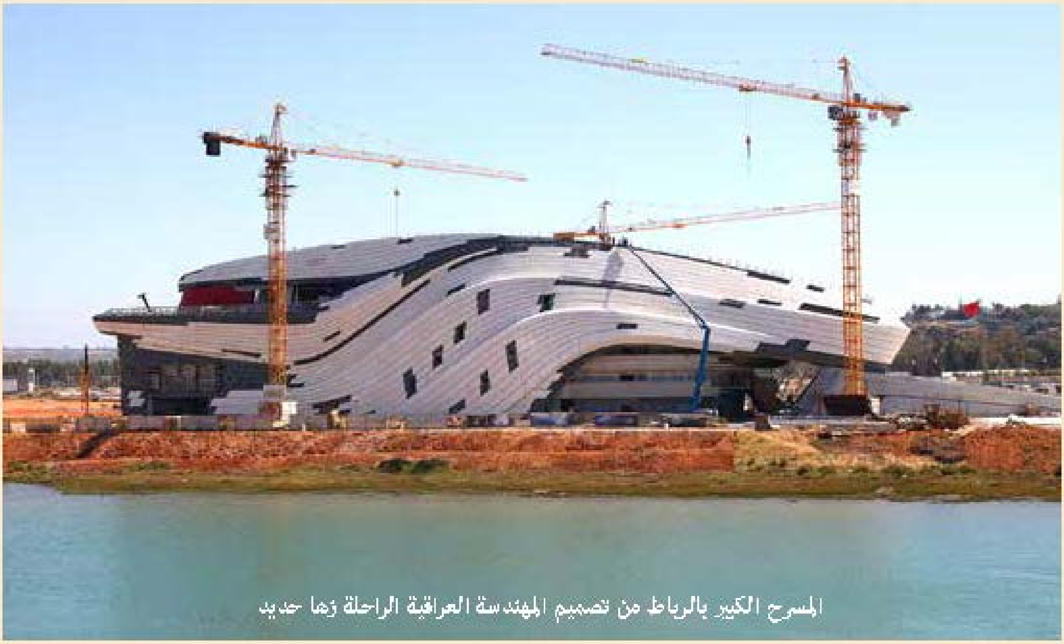
ضمان مشاركة القطاع المسرحي في تعزيز مناخ الرفاه الاجتماعي والتفتق الثقافي والروحي للمواطنين، والرفع من مؤشرات التنمية البشرية على الصعيد الوطني؛

ضمان **تحويل هذا القطاع إلى قاطرة لتنمية مختلف القطاعات الثقافية**، وعلى الخصوص مجال صناعة الفرجة الحية أو الموسطة، باعتبارها جزءا من الصناعات الإبداعية التي تحتل اليوم على الصعيد الدولي مرتبة جد متقدمة من حيث أرقام المعاملات في أكبر الاقتصادات العالمية[31].

عمل منهجي متكامل:

تقوم الخطة على منهجية مماثلة لتلك التي وقع اعتمادها في كافة المخططات القطاعية الأخرى التي تسهر عليها الدولة، مع مراعاة خصوصيات القطاع المسرحي وأبعاده الثقافية. وتتمثل هذه المنهجية في:

إرساء منظور متفق عليه بين الدولة ومؤسساتها، ومهنيي المسرح، والفاعلين الاقتصاديين، ومختلف القوى الثقافية، ينبني على أن **المسرح قطاع مهني متكامل**، ذو ارتباط واضح بالحياة الاقتصادية والاجتماعية للبلد، ويحتاج إلى تدخل محدد الملامح، من طرف الدولة، قصد مساعدته



المسرح الكبير بالرباط من تصميم المهندسة العراقية الراحلة زها حديد

على التفتح والتطور، والإسهام في أوراش التنمية التي فتحتها بلادنا. وهو، تبعا لذلك، يقتضي معالجة قطاعية لقضاياه ومشكلاته؛

إقرار **رؤية** لراهن ومستقبل القطاع **متوافق عليها** بين مختلف المتدخلين فيه؛

تبني إجـراءات **واضحة** و**متعاقد عليها برعاية الدولة** لتحقيق هذه الرؤية في أمد منظور؛

غايتها النهوض بالقطاع المسرحي بالمغرب وفق أهداف محددة بدقة وملتزم بتحقيقها، وقابلة للتقويم على أساس مؤشرات متفق عليها.

وستشكل هذه الخطة فور إقرارها **مرجعا لكل مسار تفاوضي** بين الدولة وممثلي القطاع وشركائهم الحاليين أو المستقبليين.

المبادئ المؤسسة للمخطط:

ينطلق السعي نحو إقرار هذا المخطط من مراعاة المبادئ الآتية:

مبدأ الحق في الثقافة، وهو حق يضمنه دستور المملكة، فضلا عن أنه حق أقرته الأوفاق والمواثيق الدولية المتعلقة بحقوق الإنسان، والحقوق المدنية والسياسية، والحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية[32]. وينتج عن ذلك أن الدولة تعد ضامنا لممارسة هذا الحق والتمتع به، وذلك من خلال تمكين مواطنيها من ممارسته، عبر إجراءات تسهل ذلك وتتيحه.

مبدأ التمكين الـذاتي، الذي يتأسس انطلاقا مما سبق، ويتمثل في ضرورة ضمان حق الفنان في أن يمارس المهنة الفنية التي يرتضيها لنفسه بشكل يضمن العيش له الكريم والاستقلال بقراره والتحكم في حياته المهنية بشكل كامل، ودونما حاجة إلى أي لون من ألوان الكفالة التي قد تحط من تقديره لذاته. ومن شأن إعمال هذا المبدأ أن ينقل التعاطي مع مطالب الفنانين المعبر عنها في هذا الصدد، من سجل الدعم الاجتماعي، إلى سجل الحقوق الثقافية والاقتصادية.

مبدأ الحق في التعبير، وهو مبدأ دستوري وينتمي إلى قائمة الحقوق الثقافية الكونية المقررة على الصعيد الدولي. وينبغي أن يضمن تفعيل هذا المبدأ قدرة الفنانين على الإبداع والتجديد والتطوير الذاتي وتقديم أعمالهم للعموم، باعتبارها نتاجا لممارسة حقهم في التعبير والمشاركة في الحياة العامة، وباعتبارهم من الفاعلين الذين يسهمون في تمكين المواطنين من الحصول على الثقافة التي يرغبون



مسرح "محمد السادس": النواة الأولى للجيل الجديد من المسارح الكبرى ذات المواصفات الاحترافية العالية

فيها.

مبدأ كفالة الدولة للخدمة الثقافية باعتبارها خدمة عمومية. ويؤدي إعمال هذا المبدأ إلى تمكين عموم المواطنين، أفرادا وجماعات من الولوج إلى الخدمات الثقافية والتمتع بمنجزات فنانيهم ومبدعيهم على الوجه الذي يشبع انتماءهم الثقافي ويعزز شعورهم بهويتهم، واندماجهم في محيطهم الاجتماعي.

المفاهيم المؤسسة للخطة:

مفهوم التنمية الثقافية، تعتبر التنمية الثقافية من الخانات الأساسية للتنمية بصفة عامة والتنمية البشرية بشكل خاص، نظرا للمكانة التي أضحت تحتلها ضمن لائحة العناصر المحددة لجودة الحياة في مجال اجتماعي وجغرافي ما. وقد ركز تقرير التنمية البشرية لسنة 2004 (الصادر عن برنامج الأمم المتحدة الإنمائي) على أهمية العوامل الثقافية في إقرار فرص نجاح السياسات التنموية، مع التركيز على ضمان الحقوق الثقافية وحرية المشاركة الثقافية لجميع المواطنين والمجموعات البشرية داخل نطاق الدول.

مفهوم الجاذبية الثقافية للمجال: تدخل المجالات الترابية في الوقت الراهن في منافسة على مستوى جاذبيتها.

ويعد العرض الثقافي الجيد والمتنوع والمتكامل واحدا من محددات مستوى جاذبية المجال، خاصة بالنسبة للمجالات التي تراهن على جلب الاستثمارات، والتنمية السياحية؛ بل إن تعزيز المجال الترابي بموارد بشرية مؤهلة وتستجيب لحاجيات التنمية يمر بالتأكيد عبر توفير الخدمات الثقافية الجيدة، جنبا إلى جنب مع توفير الخدمات الأخرى (الصحية والتعليمية والترفيهية...).

مفهوم تنمية الصناعات الثقافية: يكشف إعمال هذا المفهوم في التخطيط الثقافي، الحاجة إلى سن سياسات ثقافية تكون غايتها، فضلا عن الالتزامات الحقوقية المشار إليها أعلاه، هيكلة الممارسة الثقافية بشكل قطاعي، يستهدف خلق قطاع اقتصادي منتج للقيمة المضافة وقادر تطوير جودة السلع الثقافية من خلال إقرار منافسة قائمة على الحرية والإبداعية ومواكبة أعمال المبدعين والمستثمرين في المجال الثقافي بإجراءات قانونية وجبائية وتمويلية وتسويقية وتأهيلية، كفيلة في نهاية المطاف بإطلاق دينامية قطاع حيوي قادر على خلق فرص الشغل وتعبئة نشاط ثقافي ترفيهي (فضلا عن البعدين التثقيفي والتواصلي) يسهم في تنشيط الاقتصاد الموازي (السياحة الداخلية والخارجية، والمطعمة،..)

وقد حددت الخطة مجالات التدخل في العناصر الآتية:

يحتاج كل مخطط جدي إلى آليات للتتبع والتقويم، من شأنها أن تمكن الأطراف القائمة على تنفيذ المخطط من معرفة مدى تقدمها في تحقيق الأهداف المسطرة، وتحديد مدى زمني لكل مستوى من مستويات التدخل. ينبغي أن تكون الخطة واضحة الخطوات، ومحددة في الزمان، ومحددة في أهدافها العامة والخاصة. ولهذا الغرض تم اقتراح المؤشرات الآتية:

على مستوى الوعاء الزمني للخطة، ينبغي استيفاء كل التزامات المرحلة الأولى من الخطة ضمن مدى رؤية يمتد إلى 2020، على أساس يشرع في جني القطاف الأولى في حدود 2015. ستكون العشرية القادمة عشرية النهوض بالقطاع المسرحي كأولوية ضمن البرنامج الثقافي للدولة. وستكون الحكومة مدعوة إلى إقرار عناصر البرنامج وتعبئة الموارد وإقرار الإجراءات التحفيزية الكفيلة بتحقيق كل طرف لالتزاماته.

على مستوى المؤشرات الكمية التي ينبغي استحضارها يمكن الإشارة إلى مستوى تطور البنيات التحتية مع الحرص على إنشاء مسرحين متوسطي الحجم لا يقل عدد مقاعدهما عن 500 مقعد، معدين لاستقبال مختلف أنواع العروض الحية فضلا عن المسرح، وبمقاييس كبيرة على مستوى الخشبة وملحقاتها (300 متر مربع على الأقل). وذلك في كل جهة من جهات البلاد موزعين على مدينتين من مدن الجهة.

إحداث سلسلة من المسارح الصغرى (ضمن دور للثقافة أو بدونها) ما بين 150 و250 مقعدا، بتجهيزاتها التقنية الضرورية، وذلك في كل المدن المتوسطة على الصعيد الوطني، بشراكة مع الجماعات المحلية أو القطاع الخاص، أو المؤسسات العمومية أو شبه العمومية. بمعدل قاعتين في كل سنة.

من بين المؤشرات الكمية التي ينبغي تطويرها، وتطوير طرق قياسها، **مؤشر عدد المتفرجين**، بحيث ينبغي أن يتجاوز عدد المتفرجين في نهاية البرنامج، **ما يعادل 10% من عدد الساكنة النشيطة** في المغرب سنويا

ولقياس النشاط المسرحي واحتساب أيام الشغل، ينبغي اعتماد مؤشر **عدد المسرحيات المنجزة سنويا**، بحيث ينبغي الوصول في حدود 2015 إلى حوالي **200 مسرحية** سنويا.

كما ينبغي اعتماد مؤشر عدد العروض المقدمة فيما يخص كل مسرحية، بحيث لا ينبغي أن يقل هذا العدد عن نسبة 60% من عدد الأيام المفتوحة للعمل سنويا (300 يوم دون احتساب العطل).

يقودنا هذا المؤشر إلى مؤشر ذي أهمية قصوى في هيكلة القطاع، ويتعلق الأمر بعدد الفرق النشيطة، التي ينبغي التوصل إلى خلقها ضمن هذا البرنامج، سواء كفرق مستقلة، منظمة في شكل شركات أو جمعيات تعاونية، أو كفرق تابعة أو متعاقدة مع المؤسسات المسرحية المحدثة في إطار هذه الخطة. بحيث لا ينبغي أن يقل هذا العدد عن 200 فرقة في حدود 2015 و500 فرقة في حدود 2020.

عدد مناصب الشغل المتوقع إحداثها: يشكل هذا المؤشر أداة قياس مركزية لتتبع مدى نجاح الخطة. ذلك أن الاتجاه العام في الوقت الراهن هو إلى تقليص عدد المشاركين الممكنين في العرض المسرحي بسبب الرغبة في تخفيف الأعباء والتقليل من تكاليف الجولات، وليس بسبب اختيارات فنية. ومن المتوقع أن يؤدي استقرار العروض المسرحية في فضاءات ثابتة، وتسوية مشكلة الموارد المالية، إلى الانفتاح على اختيارات فنية أخرى تهتم بالجانب الفرجوي، أكثر مما تهتم بجانب التخوف من الكلفة. لذلك يشكل تتبع تطور أعداد العاملين في القطاع ممن يبرمون عقود شغل منتظمة، واحدا من مؤشرات قياس درجة نجاح الخطة.

وإلى جانب هذه المؤشرات الكمية هنالك مؤشرات نوعية، تتعلق بتقويم درجة نضج السوق وديناميتها، وقيمة الأعمال المقدمة. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى عدد المهرجانات التي يشارك فيها المسرحيون المغاربة على الصعيد الوطني والدولي، وعدد الجوائز التي يحصلون عليها.. وغير ذلك من المؤشرات النوعية.

صياغة رؤية سياسية للتدخل في الميدان المسرحي تتسم بالتكامل والحرص على تعزيز مؤهلات القطاع وتجاوز عوائقه. وينبغي أن تستخلص هذه الرؤية السياسية الدرس من نتائج التدخلات السابقة، ومن البرامج الحكومية

المعتمدة في تطوير القطاعات الأخرى. وأن تضع بوضوح المبادئ الكبرى لهذا التدخل، باعتباره تدخلا استراتيجيا لتعزيز التنمية المستدامة، وليس فقط باعتباره تدخلا من باب الواجب الأخلاقي والسياسي للدولة. سيكون من مهام هذه الرؤية السياسية أن تحدد دور الدولة كفاعل أول في إطلاق دينامية دعم القطاع وتمكين النسيج الثقافي من تقوية أدائه الاقتصادي، واستهداف تقوية قطاع ثقافي استثماري خاص، يشكل ضمانة لتفتح القطاع وازدهاره.

صياغة برنامج عمل مرقم مبني على المؤشرات المذكورة أعلاه، وعلى الرؤية السياسية التي تحكمه، مع تحديد كلفته المالية العامة.

تحديد مجالات التدخل (وهي سبعة مجالات):

1. الجانب المؤسسي،
2. البنيات التحتية،
3. التشريع والتنظيم،
4. التكوين العام والمهني،
5. المواكبة الإدارية والمحاسبية،
6. هياكل الإنتاج والتسويق،
7. الجانب الاجتماعي للمهنيين)؛

خلاصة: التفكير في المسرح وتحولات الوعي بالممارسة:

كيف يواكب التفكير في المسرح تحولات الوعي بالممارسة؟ كيف يستبطن انشغالات المهنيين ومقاربتهم العملية لمعضلات المسرح في ممارسته اليومية: في علاقته بالجمهور، في علاقته بالدولة وبالسياسة الثقافية العمومية، في علاقاته بالقضايا المطروحة على ساحة النقاش العمومي، في علاقته بانفتاح الساحة الفنية المغربية على حساسيات وصيغ تعبير جديدة.

إن التطورات التي تعرفها الممارسة المسرحية في اتجاه المهنية، تحتم على الفاعل الأكاديمي والناقد المسرحي النشيط، أن يعيدا من جهتهما تحديد نوعية العلاقة التي ينبغي أن تربط بين الممارسة والمواكبة النقدية والبحث العلمي. إن الساحة المسرحية اليوم في حاجة إلى مواكبة قادرة على استيعاب تحولات حقل الفرجة المتغيرة حدودها بشكل مستمر. ويتعين على التتبع النقدي اليقظ أن يعمل على إدماج المسرح بأبعاده الجديدة في الساحة الثقافية الفرجوية، وأن يدمج عناصر الفرجة الجديدة في حقل المسرح، تمهيدا لإنشاء مباحث علمية وتكوينية جديدة تشمل الاهتمام بمفاهيم الوساطة الثقافة والهندسة الثقافة والتخطيط الثقافي كمفاهيم أضحى من الضروري إعمالها بفعالية لمواكبة كل سياسة ثقافية مستقبلية.



كمال فهمي

التشكيل والمسرح وإشكال التلقــي

في كل تفكير في علاقة التشكيل بالمسرح نجد أنفسنا أمام قضية ذات طبيعة تاريخية تتعلق بصيرورة ومنطق التحول الذي طرأ عليهما في انتقالهما من القديم إلى الجديد، وقضية استيطيقية تخص ما يطرحانه من إشكالات تتعلق بعلاقتهما بالمعنى والواقع والجمهور.

من سمات الحداثة في التشكيل أن الأعمال الفنية التي عرفها النصف الأول من القرن العشرين، لم تعد تحيل على شيء آخر غير ذاته، لم تعد تقبل أن تكون حاملة لمعنى يتجاوزها، بل منتجة لمعناها الذاتي، تقدم نفسها كتصوير خالص،لا تكشف شيئا بل تكشف عن نفسها. بحيث يمكن القول إن موضوع فن التصوير أصبح عند فناني الحداثة هو التصوير ذاته. طبعا يمكن للتصوير أن يستمر في الإحالة على شيء ما، لكنه أصبح لا مباليا بقوانين الإدراك البصري، كما نلمس عند فنانين ك سيزان وفان غوغ .. حيث يتم التركيز على مشاكل خاصة بفن التصوير. في رده على النقاد الذين هاجموا لوحته الشهيرة المرأة ذات القبعة 1905، التي رسم شعرها بلون أحمر ووجهها متعدد الألوان، قال ماتيس " قبل كل شيء أنا لا أخلق امرأة بل أصنع لوحة ".ولا يتعلق الأمر طبعا بالنسبة للفنان بفعل أي شيء، بل بفتح المجال أمام فن الصباغة لتكشف بنفسها وبوسائلها الخاصة الذاتية عن حقائق حول نفسها، وأسسها، بحيث تتحرر لكي تتكلم بلغتها الخاصة، لغة توسع أفق التفكير والمعرفة.

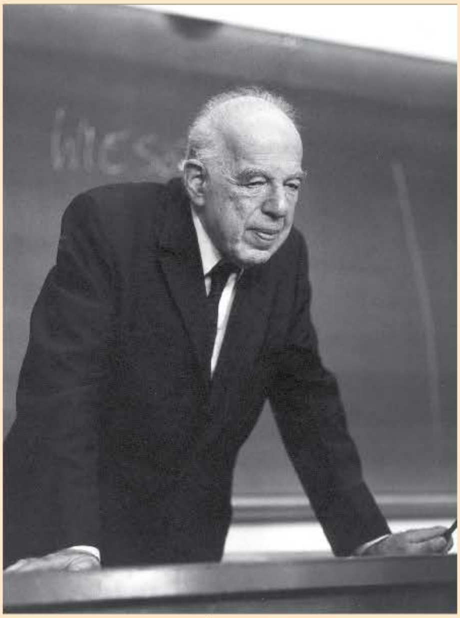
وقد ترتب عن التحول الذي ساهمت فيه الانطباعية والوحشية والتكعيبية، ظهور التجريدية التي أصبحت مألوفة في الفضاء الفني العالمي، والتي عرفت بوادرها الأولى في الربع الأول من الألفية الثانية مع الفنان الروسي فاسلي كاندنسكي، ثم مع موندريان ومالفيتش.لقد حققت ثورة أعمق بكثير من التكعيبية في تاريخ الفن وتصور الفنانين لماهية الفن ذاته، لم تعد محاكاة الطبيعة والمدنية والجسد هي ما يشغل اهتمام الفنانين.

من سمات الحداثة في التشكيل أن الأعمال الفنية التي عرفها النصف الأول من القرن العشرين، لم تعد تحيل على شيء أخر غير ذاته

لقد أدار الفنان التجريدي نظره عن الواقع، تعالى عن تمثيل الطبيعة والإنسان كما تدركهما بحاسة البصر. لقد خلق التجريد موضوعا مثاليا جديدا وأسلوبا جديدا في الرسم يعتمد فقط على الألوان والأشكال، فاستقل فن التشكيل عن المحاكاة التي كانت المبدأ المؤسس للفن منذ القديم، وأصبح الفن التجريدي لا يمثل شيئا يمكن التعرف عليه في الواقع،ومن ثم تكسير أفق انتظار الجمهور في تلقيه للعمل الفني، وإعادة النظر في المعايير التقليدية في تقييم الأعمال الفنية .

هـذا التحول الحاسم الـذي عرفه فن التصوير في لجوئه إلى الاشـتـغـال عـلى الشكل واللون، ب دون تشخيص ***sans illustration*** فتح أمـام فن الصباغة عوالم لا نهائية للإبداع. غير أن هذه التحولات لا يمكن فهمها إلا بوضعها في سياق علاقة فن التصوير بميلاد الفوتوغرافيا، وقوتها في نقل أشياء الواقع ومحاكاته بدقة لا يمكن لفن التصوير بلوغها، وفي علاقة التنافس هاته بين فن التصوير والفوتوغرافيا، ترسخت فكرة أن ليس من مهمة الفن الصباغي أن يحاكي، وأن يخلق الإيهام، بل أن يخلق واقعا جديدا قائما بذاته.هذه القطيعة كما يؤكد المؤرخ والناقد الفني هانس غومبريش ***Gombrich hans*** في كتابه" الفن والوهم"***art et illusion*** تكشف لنا أنه لم تعد وظيفة الفنان هي وظيفة الشاهد والممثل témoin et représentant كما كان الأمر قديما في الفن الكلاسيكي،بعد أن حرمته الفوتوغرافيا والسينما من كل وظيفة اجتماعية.

فأحد قوانين الحداثة الفنية كما يؤكد الناقد الأمريكي كلمان غرنبرغ " تكمن في عملية التطهير الذاتي لكل وسيط "مديوم". إنها مسيرة استقلال كل فن من خلال استبعاده لكل التقاليد والمواضعات التي تعتبر غير ضرورية وغير جوهرية لوجوده وقابليته للحياة من حيث هو" " مديوم"[1]


المؤرخ والناقد الفني البريطاني هانس غومبريش

حقا، هذا المنطق الذي أدى إلى تطور الفن التشكيلي نجده في نشأة المسرح المعاصر، بانفصال المـسرح عـن المحـاكـاة، وعن الدراما، والحكاية، ليعيد النظر في ممارسته نفسها،و ليتجه إلى المسرحة ***théâtralisation*** المتحررة من النص الأدبي الجاهز، ودخـول مغامرة التجريب، و"مسرح مابعد الدراما"، كما حدده بدقة الناقد والباحث الألماني هانس تيس ليمان في كتابه المرجعي ***théâtre post-dramatique*** مسرح ما بعد الدراما سنة ***1999*** .حيث كشف جينالوجيا واستيطيقا "المسرح المابعد درامي "، وثوابته، وأثره في الجمهور، في مقابل المسرح الدرامي الكلاسيكي، وكيف نشأ هذا المسرح الجديد المعاصر من خلال عملية عودة المسرح إلى ذاته، وأشكلته لمقوماته، وتهديمه للمواضعات التي ترجع تاريخيا إلى أرسطو و"فن الشعر"، والتي ظلت قاعدة صلبة للمسرح الغربي من المسرح الاليزابتي إلى حدود سنوات السبعينات من القرن الماضي .

عملية المسرحة في صورتها الكلاسيكية تقتضي تمثيل نص أدبي مسرحي حواري موضوعه في الغالب إلقاء الضوء على البعد القيمي الأخلاقي لصراعات بين شخصيات متنافرة في أوضاعها وتركيبها النفسي، من خلال انخراطها في حدث واحد محدد في الزمان والمكان، وذلك ما يسمى بمبدأ الوحدات الثلاث، وهذا الحدث يتطور وفق بنية ثابتة هي

عملية المسرحة في صورتها الكلاسيكية تقتضي تمثيل نص أدبي مسرحي حواري موضوعه في الغالب إلقاء الضوء على البعد القيمي الأخلاقي لصراعات بين شخصيات متنافرة في أوضاعها وتركيبها النفسي، من خلال انخراطها في حدث واحد محدد في الزمان والمكان

لقد كانت كل وسائل التعبير الركحي في خدمة النص الأدبي، وكان الإيهام عنصرا أساسيا في العرض، ويتمثل في أن الممثلين يؤدون أدوارهم وكأن الجمهور لاوجود له، وذلك ما يسمى الجدار الرابع، هو جدار وهمي يفصل الركح عن الجمهور

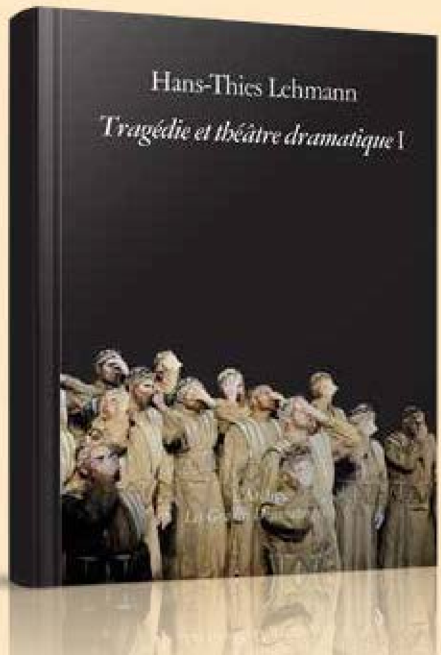
المقدمة والعقدة والنهاية، والشخصيات تظهر وتختفي طبقا لمنطق الحكي. فالحدث، الحوار، الديكور، الألبسة، المؤثرات الصوتية، كانت كلها مندمجة في عرض أساسه الأول هو نص المؤلف المسرحي، يخرجه مخرج أو المؤلف نفسه إلى حيز الركح، ويؤديه الممثلون .

لقد كانت كل وسائل التعبير الركحي في خدمة النص الأدبي، وكان الإيهام عنصرا أساسيا في العرض، ويتمثل في أن الممثلين يؤدون أدوارهم وكأن الجمهور لاوجود له، وذلك ما يسمى الجدار الرابع، هو جدار وهمي يفصل الركح عن الجمهور، بحيث يبدو التمثيل واقعيا، والعرض المسرحي وكأنه حقيقي، ومن ثم كان الحكم على براعة الممثل بقدر اندماجه في الدور وتأثيره في المشاهد بحيث ينسى هذا الأخير نفسه ويستشعر أنه أمام واقع حي. كما أن الحكم على براعة المؤلف والمخرج تتمثل في إتقانهما لهذه "الصنعة" أي مدى التزامها بهذه القواعد سواء على مستوى الكتابة أو الإخراج، وقدرتهما على خلق التشويق والدهشة، وشد انتباه المشاهد والتأثير في نفسيته.

هذه البنية الدرامية للعروض المسرحية كانت بنية مألوفة ومتعارف عليها بين المسرحي والجمهور، لكنها لم تعد تفرض نفسها منذ السبعينات من القرن العشرين مع نشأة "مسرح ما بعد الدراما". طبعا استمر عدد من المسرحيين بتقديم أعمال على شاكلة النموذج الدرامي الكلاسيكي، كما استمر كثير من الفنانين في عصرنا في تقديم لوحات تشخيصية، فالجديد في الفن لا يمحو القديم، ولا يمكن أن نصدر حكم قيمة على القديم أو الجديد على أساس المفاضلة بينهما، أو القول بوجود تقدم في الفن على غرار التقدم العلمي .

وكما نجد للفن المعاصر المابعد حداثي مقدماته في الروح الحداثية التي أدت إلى القطيعة مع الكلاسيكية والأكاديمية في الفن، وفتح آفاق جديدة للإبداع والتجريب، فإننا نجد أيضا أن للمسرح المعاصر المابعد درامي مقدماته في ما يسميه هانس تيس ليمان hans thies lehman ما قبل تاريخ "ما بعد الدراما "،من أهمها المسرح الملحمي البريختي ومسرح العبث، وهما من المسارح التي كان لها تأثيرها في المسرح المغربي.

من المعلوم أن أهم عنصر أبدعه بريخت هو "التباعد" distanciation أو" التغريب " لقد كان الحكم على براعة الممثل بقدر اندماجه في الدور وتأثيره في المشاهد بحيث ينسى هذا الأخير نفسه ويستشعر أنه أمام واقع حي، أما بريخت فيريد من الممثل أن يكون بينه وبين الشخصية مسافة، ويريد من المشاهد أن يكون بينه وبين ما يمثل أمامه مسافة "[2] فهو يخاطب عقل المشاهد، يقدم له حججا، يسمح له بالمعرفة واتخاذ قرار حر في علاقته بما



يتصف الجوهر بخاصية أخرى لدى ليبنتز، كونه تعبيرا عن التعدد، وهكذا يتعدد الكون على نحو ما بتعدد الجواهر، ومادام الأمر كذلك، فإن جميع جواهر الكون تعبر عن بعضها البعض، بكيفياتها الخاصة، في توافق مع ذواتها المتعددة، ومع العالم ايضا

يجري حوله من أحداث وفي علاقته العالم. إنه يعطي صورة عن الإنسان في مواجهة الحدث لا مستغرقا فيه لإبراز إمكانية تغيير العالم.

لقد ساهمت نظرية بريخت "الملحمية" épique في إعطاء دفعة قوية لانحلال الحوار التقليدي في المسرح، وهي تبين ضمنيا أن الرسالة في المسرح تتمفصل بالمشاركة المتساوية للعناصر اللغوية والسينوغرافية والحركية، وليست حصريا ذات طبيعة أدبية،ومع ذلك لا يمكن فصل الاختراعات الإجرائية لبريخت عن المواضعات التقليدية، خاصة الحكاية fable التي كانت بالنسبة إليه حجر الزاوية في المسرح، فمسرح بريخت كما يقول "ليمان" ليس إلا تجديدا واكتمالا للمسرح الدرامي.

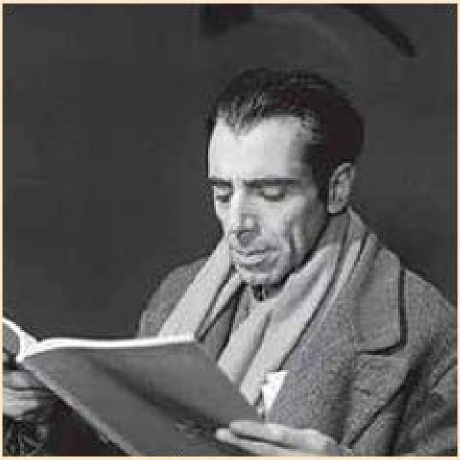
أما المسرح" ما بعد الدرامي" فهو على عكس" الملحمية" يبتعد عن الأسلوب السياسي والميل إلى الدوغمائية والعقلانية،ويشتغل في ظروف اقتصادية وثقافية مختلفة عن حال الملحمية.

وكما للملحمية تأثيرها في إحداث تغيرات في بنية الدراما، فكذلك الأمر بالنسبة ل "مسرح العبث" في الخمسينيات .فقد أقام بكيت ويونسكو وأداموف وغيرهم من كتاب "مسرح العبث "،مسرحا مضادا anti théâtre للمسرح الكلاسيكي والبرجوازي، وقد بدت مسرحياته معقدة رديئة بالقياس إلى ما ألفه المشاهدون والنقاد وما يستندون إليه من معايير في تذوقهم للعمل المسرحي، إذ لا يجد فيها المشاهد حبكة مسرحية، فهي تبدأ في الغالب عند نقطة متعسفة، وتبدو وكأنها تنتهي أيضا بشكل اعتباطي أو تعسفي، وهي لا تقدم شخصيات لها هوية وتاريخ ودوافع، بل شخصيات يصعب التعرف عليها، تتميز بالتناقض وتقدم على أفعال بدون دوافع ولا معنى، وينحدر حوارها أحيانا إلى مجرد ثرثرة ولعب.

والواقع أنها تركز على قوة الإيحاء بالصور والرؤى المعتملة في أعماق الباطن.إنها تتجلى بوضوح عندما ننظر إليها كلوحات، كصور شعرية، ومن طبيعة الأحلام والصور الشعرية أن تكون غامضة،أن تحمل في نفس الوقت حشدا من المعاني. فالجثة النامية مثلا في مسرحية يونسكو "أميديه " والتي أعاد إخراجها المرحوم الطيب الصديقي تحتمل عدة تأويلات، فقد يرى فيها البعض القوة المتزايدة لأخطاء وجرائم سابقة، ويرى فيها البعض الآخر دلالة على ذبول الحب أو موت الود بين الأزواج، أي أنها رمز لشر ما يزداد سوءا مع مرور الأيام.

"إن الأساس الذي تقوم عليه المسرحية المحكمة الصنع، يكمن في الفرضية الضمنية التي تقول بأن للعالم معنى وأن الحقيقة ثابتة وراسخة وأن كل المعالم واضحة وأن كل الغايات جلية. أما مسرحيات العبث أو دراما اللامعقول فهي كما يقول مارتن ايسلن فتعبر على العكس من ذلك، عن إحساس بالصدمة نتيجة لغياب وفقدان مثل هذه الأسس الواضحة والمحددة العقائد"³

يرى هانس تيس ليمان أن مسرح العبث على الرغم من كل التغيرات التي أحدثها لم ينفصل



الكاتب المسرحي وأداموف

عن المسرح الدرامي فهو إن تخلى عن المعنى المفهوم لسير الحدث، قد ظل رغم هذا التفكيك للمعنى على الأقل متصلا بالوحدات الكلاسيكية للدراما، فما يربط النصوص الموسومة ب"العبث" أو "الشعرية " بالتقليد الكلاسيكي هو سيادة الخطاب .discours بالنسبة ليونسكو الكلمات تصبح حقا قشورا صوتية تفتقر إلى المعنى، لكن من هذه الزاوية بالضبط، فإن مسرحيات مثل "المغنية الصلعاء" يلزم أن تعبر في نهاية الأمر عن حقيقة" للعالم"، الكشف عن العالم كما يقول يونسكو في صورته الحقيقية وراء التأويلات ووراء سببية اعتباطية .وكما هو حال المسرح السياسي التحريضي،ظل المسرح العبثي مرتبطا بالتراتبية التي تخضع للنص كل الوسائل المسرحية الأخرى، فلم يخرج "مسرح العبث "عن إطار سيادة النص، الصراع بين الشخصيات، وكلية الحدث، وتصور للعالم .

المناخ الذي عايشه "مسرح العبث "ليس شبيها بمناخ "ما بعد الدراما ". "مسرح العبث"يرجع إلى أسباب سياسية، فلسفية وأدبية: تجربة البربرية في القرن العشرين، نهاية التاريخ التي أصبحت واقعيا ممكنة "هيروشيما "، البيروقراطيات الفارغة من المعنى، الاستسلام السياسي، فالعودة الوجودية إلى الفرد والعبثية مرتبطتان .

و"اذا كان ايسلين يرجع العناصر الشكلية لمسرح العبث إلى تصور خاص للعالم، على الخصوص مع الإحساس بالقلق الميتافيزيقي أمام عبثية الوجود الإنساني، فإن المسرح المابعد درامي لسنوات 1980و 1990 لا يحس بانهيار اليقينيات في تصور العالم كقلق ميتافيزيقي، بل كمعطى ثقافي قبلي وبديهي وعادي"[4]

"ما بعد الدراما" يشمل إذن الفرجات المسرحية المتحررة من قواعد المسرح الدرامي التقليدي، تلك التي لا تنطلق من بنية مسرحية نصية أدبية، وتقدم نفسها بوصفها عروضا وأشكالا فرجوية لفظية وغير لفظية، تختلط بالأدوات الوسائطية والكوريغرافيا والرقص والارتجال، إنها تلك التي لم تعد محكومة بقاعدة الوحدات الثلاث : وحدة الحدث والمكان والزمان.

"لقد انتقلنا من تصور للمسرح موروث عن القرن التاسع عشر، حيث يحتل النص الدرامي مركز العرض، إلى ممارسة أصبحت تحتل فيها مختلف أنساق الرموز: الفضاء، الصورة، الضوء، الممثل في حركته، الصوت، وزنا أكبر في العمل النهائي المقدم للمتفرج، ببساطة يمكن القول إننا ننتقل من ممارسة للمسرح حيث النص هو الذي ينتج المعنى إلى ممارسة يصبح فيها كل شيء منتجا للمعنى"[5]

"مسرح مابعد الدراما" يشكل انتقالا من الحكاية والحدث إلى الاحتفال cérémonie، الاحتفال في صورته الجمالية في استقلال عن كل مرجعية دينية أو شعائرية، ويتخذ صورة مسرح الحالات والمواقف والرؤى، ومن ثم تتداخل فيه حالات داخلية وخارجية، وما يترتب عن ذلك من تركيز على اعتماد المونولوج والسرد .وهكذا فالمقولة الملائمة للمسرح الجديد ليست الفعل أو الحدث بل الموقف، لكنه لا يلغي طبعا كل دينامية، بل يعرض دينامية خاصة داخل الحالة أو الموقف، يمكن تسميتها دينامية ركحية dynamique scénique في مقابل الدينامية الدرامية .

والملاحظ أن كثيرا من المسرحيين المعاصرين هم أولا فنانون تشكيليون، يجسدون رؤيتهم التشكيلية في الفضاء المسرحي، ومن ثم تحتل الرؤية التشكيلية السينوغرافية مكانة مركزية في هذا المسرح الجديد، ونعني بذلك السيمياء الخاصة بالجسد، والمكونات البنيوية والصورية للغة، والخصائص الايقونوغرافية للمرئي خارج دائرة

اذا كان ايسلين يرجع العناصر الشكلية لمسرح العبث إلى تصور خاص للعالم، على الخصوص مع الإحساس بالقلق الميتافيزيقي أمام عبثية الوجود الإنساني، فإن المسرح المابعد درامي لسنوات 1980و 1990 لا يحس بانهيار اليقينيات في تصور العالم كقلق ميتافيزيقي، بل كمعطى ثقافي قبلي وبديهي وعادي

ليس التسامح ممكنا عمليا، أي كواقعة إنسانية، إلا باستعادة فعل الوجود، من خلال تمرين أنطولوجي على تقدير كل وجود، أعني من خلال تجربة ميتافيزيقية، تجلب الوجود إلى الموجود، وتقود الموجود إلى كينونته الخاصة، بوصفها نمط تعبير عن المسئولية البانية للفضاء البيإنساني المشترك

التشخيص، والصيرورة الموسيقية والإيقاعية بزمنها الخاص ...هذه الخصائص الشكلية أصبحت مجالا للإبداع والتنافس بين السينوغرافيين والمخرجين خاصة بعد التطور التكنولوجي الكبير في عصرنا. لقد أصبح التشكيل والمسرح اليوم أقرب إلى بعضهما مما كان عليه الأمر في الماضي، حيث كان التشكيلي يحضر فقط في بناء الديكور، أما اليوم فقد أصبح للسينوغرافيا وما تحمله من رؤية تشكيلية مكانة محورية في كل مسرحة théâtralisation وكل عمل ناجح.

كل هذه التحولات ألقت بالدراما الموجهة بالحدث، ذات الطابع المنطقي والجدلي، خارج دائرة استيطيقا المسرح، من خلال عملية تدريجية في التهديم والتفكيك، وإعادة البناء انطلاقا من أسس نظرية وجمالية جديدة، في عصر يتميز بسيادة السرعة والصورة والسطحية، والقنوات التلفزية الكثيرة والإعلاميات والانترنيت وانتشار المعرفة والمعلومة.

إن "مسرح ما بعد الدراما" يريد أن يكون مسايرا لذهنية وذائقة الإنسان المعاصر، ترك الدراما للسينما والمسلسلات التلفزيونية، وأخذ يشتغل في إطار من التجريب المتواصل، بحيث أصبح المتلقي لا يعرف ما ينتظره عندما يلج قاعة المسرح، تماما كما هو حاله عندما يلج قاعة للفن المعاصر .

من بين النماذج التي اعتمدها "هانس ليمان" في تحليله لما بعد الدراما، مسرحيات البولوني "تادوز كانتور" والأمريكي "روبرت ولسون "، وهي تقدم بدقة كبيرة :التظاهرات الجماعية الفائقة الشكلانية، البناءات الإيقاعية/ الموسيقية، والبصرية / الهندسية، والأشكال الشبه شعائرية، والاحتفال بالجسد والحضور، والاشتغال على موضوعات جديدة .

"كانتور" الذي توفي سنة 1990 فنان تشكيلي، انتقل إلى المسرح من التشكيل، بل مارسهما معا طيلة حياته، تميز بإبداع لوحات، وأبدع في فن الحدث happening والبرفورمانس performance، قدم أعمالا مثيرة وتحريضية، وهو يتميز في مسرحه بميله إلى إعادة إعطاء القيمة للأشياء خاصة القديمة، الخشب، الحديد، الكتب، الثوب، الأشياء الغريبة، ولجوئه إلى تقنية "الكولاج"، حيث يعرض شذرات من الحياة في مسرحيته cucotage بعيدا عن الحكي الدرامي .قدم أعمالا يتداخل فيها المسرح مع الرؤية التشكيلية لفنان أصيل .

تدور أعماله حول الذاكرة والسيرة الذاتية والتكرار والعودة، والمواجهة مع الضياع. في بولونيا الحرب العالمية الثانية وديكتاتورية الحزب الشيوعي، اشتهر مسرحه في الثمانينات كما سماه في بيانه باسم "مسرح الموت"، لتركيزه على الموت والضياع والحرب .. خاصة بعد إخراجه لمسرحية "فصل الموتى" classe des morts التي عرضت في مهرجان نانسي الدولي بفرنسا سنة 1976.

اختار زاوية معينة بعيدة عن الخشبة، وشكل فيها فصلا مدرسيا، وبدأ المسرحية بحمل شيوخ على أكتافهم دمى شمعية لأطفال يلتصقون بهم تمثل طفولتهم الضائعة، يضعونهم في طاولات مدرسية قديمة على شكل فصل دراسي، وحيث يقف المخرج نفسه كانتور منذ بداية المسرحية، الحاضر الغائب فوق الركح موجها تارة الممثلين ومتفرجا تارة أخرى، تعبيرا عن أن ما يقوم به الممثلون هو عودة صور من الذاكرة ... وقد شكلت عند عرضها في فرنسا حدثا فنيا استثنائيا لجدتها وأصالتها شكلا ومضمونا، وأثارت اهتمام النقاد والجمهور بحيث عرضت لما يزيد عن ألف وستمائة مرة. لقد سعى إلى إقامة مسرح مستقل يصبح هو نفسه حدثا.

أما "مسرح الصورة" لروبرت ولسون الأمريكي الذي هو أيضا فنان تشكيلي، فيتميز باحتلال التعبير التشكيلي

السينوغرافي والجسدي الأولوية على الكلام، كما هو في مسرحيته الناجحة "نظرة الأصم" le regard du sourd التي عرضت كذلك في المهرجان الدولي للمسرح بنانسي سنة 1971، لتخلق الحدث الفني في تلك السنة، وتكرس شهرته العالمية من بين كبار المخرجين والفنانين في القرن العشرين. يتميز بعروض "مسرح شامل" يحضر فيه الرسم والنحت والموسيقى والضوء والصوت والصمت، يبني فضاء الركح كفضاء للتشكيل، يختبر المكان والزمان، يخلق عالما خياليا، شاعريا، حلميا، أسطوريا، يخاطب خيال المتفرج.

الصورة في مسرحه ليست محاكاة للواقع، بل خلقا لعالم جديد قائم بذاته، يستثير مخيلة المتفرج، لا تنميط ذهنته بخطاب سياسي جاهز. عرف بحثه الممثل على الأداء الطبيعي والارتجال والتعبير الحر، كما امتاز بميله إلى العمل الجماعي، وخروجه من المسرح إلى فضاء أرحب كالشارع وقاعات المعارض التشكيلية الخ. في أحد عروضه قدم جزءا منه مباشرة في البحر حيث سار الممثلون يصاحبهم الجمهور إلى البحر، ودخلوا جميعهم بكامل لباسهم في الماء في طقس يذكر بأحد طقوس الهنود، بالتطهر بالماء عبر الغطس في النهر.

إنه نموذج المسرحي المعاصر لما بعد الدراما، ينخرط في حركة رفض الحكي التقليدي الخطي، والمحاكاة المقيدة بحدود الواقعية، ليلجأ إلى إبداع لوحات، صور حية عجيبة في تحول دائم، الشيء الذي يمنح عروضه صورة شاعرية كبرى، بفعل التحكم الكبير في الأضواء والموسيقى والصوت والأداء في كل تعبيراته. وقد أشاد الشاعر" أرغون "بمسرحيته" رؤية الأصم" لما تكشف عنه من انزياح عن العقلانية، ولما تتصف به من بعد سوريا لي. فمسرحه يدفع المتفرج إلى الانخراط في تجربة تمس كل حواسه، تسمح له بمعايشة تجربة جديدة وعالم آخر وأفق جديد للتفكير.

ومن المسرحيات المغربية المتميزة على نمط "المسرح الما بعد درامي"، مسرحية "خريف" لجمعية "أنفاس" لمخرجتها أسماء هوري التي فازت بالجائزة الأولى للمسرح العربي في مهرجان مدينة وهران الجزائرية سنة 2016 وقد شاهدت هذه المسرحية في مدينة الشارقة بالإمارات العربية المتحدة، وكان لي فيها حوار مع مخرج موسيقاها الشاب رشيد البرومي، لأقف على مدى قناعة فرقة "أنفاس" في بناء مسرح معاصر واع بذاته في المغرب، وقد اعتمدت التعبير الكوريغرافي والموسيقى لمعالجة موضوع مرض المرأة بالسرطان، في إخراج يبتعد عن سيادة التعبير اللغوي والشكل الدرامي التقليدي ليضع المشاهد أمام حالة معاناة الحياة والموت، بمشاهد فنية تخاطب وجدان المتفرج وعلاقته بالمرض .والجميل في هذه المسرحية هو جدة موضوعها ذاته في الساحة الفنية المغربية، والأداء الاحترافي للممثلين وتحكمهم في سيمياء الجسد، والأداء الموسيقي الحي والمناسب ل"كيمياء" المسرحية.كل ذلك كان له أثر كبير في شد انتباه الجمهور ووجدانه، خاصة أن مؤلفة النص أخت المخرجة قد توفيت هي نفسها بنفس المرض، الشيء الذي يجعل من هذه المسرحية شهادة فنية.

المسرح المابعد درامي ينخرط في دينامية خرق القواعد التي تميز الفن المعاصر، إلى حد يمكن معه القول إن القاعدة فيه هي خرق القواعد .وهو يتميز بالشذرية، فلا مجال في هذا المسرح للنسقية والوحدة كما في المسرح الكلاسيكي الدرامي، وهو يركب أجناسا وأساليب مختلفة، ويدمجا بعضها ببعض: الكوريغرافيا والرقص والفنون التشكيلية والسينما والموسيقى والفيديو... يقوم على اللعب المتحرر



مسرحية «خريف» لجمعية أنفاس



ديناميكية جسد الممثل في العرض المسرحي

من النص الأدبي الدرامي، يوسع أفق الممارسة المسرحية التي تحول الفضاء الركحي إلى بؤرة تمسرح مشترك بين الجمهور والممثلين، لذلك يسميه "ليمان" بالكورا -غرافي، مسرح تتم كتابته عبر الفضاء والزمن والجسد. إنه "مسرح المخرج" المتحرر من سلطة المؤلف، والذي يمكن أن يعتمد ما يشاء من المصادر لبناء مشروعه المسرحي.

عودة المسرح إلى ذاته واستقلاله عن الأدب، واستثماره لأدواته الذاتية، ساهم فيه بقوة كما هو حال فن التصوير مع الفوتوغرافيا، ظهور السينما التي نافسته في عقر داره، أي الدراما، بقدرتها على المحاكاة الدقيقة، والحكي، والإثارة والتشويق. لقد جعلت المسرح ينكفئ على نفسه، يتساءل عما يشكل ماهيته وخصوصيته، ليجد أن ما يميزه حقا هو اللقاء المباشر الحي مع الجمهور، وحيث الممثل يكون مؤديا performer، يخلق أداء، لا محاكيا ممثلا، كالممثل القديم أو ممثل السينما، لا يعمل على محاكاة شخصية، يتجنب الاندماج في باطنيتها أو مشاعرها لاكتشاف مشاعره وإحساسه، إنه يخلق واقعا حيا لا يمكن إعادته_ والجدير_بالذكر أن السينما نفسها خاصة سينما المؤلف تحو هي نفسها إلى التحرر من النمط الدرامي الخطي، لارتياد أساليب جديدة في معالجة موضوعاتها، كما هو واضح في فيلم أحلام كيروساوا للمخرج الياباني الشهير اكيرو كيروساوا، وقد نشأ ت موسيقى الجاز هي نفسها من تحطيم القواعد الموسيقية التقليدية .

انتقال التشكيل من التشخيص إلى التجريد، ثم انتقاله من اللوحة إلى الريادي ميد والميتمال أرت والفن المفاهيمي الخ أدى إلى زعزعة تصور الجمهور لطبيعة الأثر الفني، وطرح السؤال :هل الإبداعات الجديدة فن؟ وذهب بعض النقاد إلى القول" بموت الفن وبنهاية تاريخ الفن"*.السؤال: هل هذا فن ؟لا يتورع بعض الجمهور في طرحه عندما يجد نفسه أمام عرض مسرحي معاصر مابعد حداثي، فيتساءل هل هذا مسرح ؟ والواقع أنه لم يعد يعرف ماذا سيشاهد عندما يلج قاعة المسرح، بل يصعب عليه حل شفرات الفضاء الركحي المعاصر.

فتحطيم البنية الدرامية المألوفة للمسرح، أدى إلى صعوبة تلقي الجمهور للعروض الجديدة، لم يعد يدرك مضمونا محددا للعرض كما اعتاد من قبل، أصبح يجد نفسه أمام عروض غريبة، أمام مسرح تشكيلي شكلي، كأن المسرح انتقل من التحديد إلى التجريد كما يقول ليمان، مثل فن الرسم تماما حيث كان الرسم الكلاسيكي محدد المعنى والشكل، على عكس الرسم الحديث الذي قدم للمتفرج خطوطا مجردة ليس لها شكل.

تحول المسرح إلى شيء مختلف تماما، ليس له علاقة بصور الواقع التي كانت تساعد المتفرج قبل ذلك على فهم العروض وتفسيرها، كأنه سرق الواقع من المتفرج، أصبح المسرح عملية في ذاته، ولم يعد كما كان من قبل إعادة إنتاج للواقع.

إنه يتجه نحو الانتقال من المعنى إلى الحسية ،وإقصائه عن الحقل السياسي. يتساءل ليمان : ماذا تعني إذن هذه اللوحات، هذه الحركات، هذا البناء الموسيقي بدون لوغوس، هل غاية هذا الفن تكمن حصريا في إبداع ألعاب شكلية صورية تعكس عالمنا حيث سيطرة الإعلام، حيث نهاية الإيديولوجيات، هل هو فن يهدم ويرتاح في اللامعنى؟ الواقع أن "البعض يعلن حداده عن الفن، البعض يحتفي بتحرره، الأول لم يعد يجد الفن في أي شيء، البعض يجد الفن في كل شيء. "الحقيقة أن الفن دخل في تاريخ جديد يجب الاعتراف بأنه في الحقيقة " لا تاريخ" مغامرة؟""*

والجمهور بطبيعته محافظ، وكثيرا ما يرفض الأعمال التي لا يفهمها، المشكل هو مشكل بيداغوجي قبل كل شيء، فمعرفة الجمهور لطبيعة اشتغال الفن المعاصر سواء في التشكيل أو المسرح، يغير أفق انتظاره ويجعله يتفاعل ما يعرض أمامه.

المراجع

1. *clement grenberg art et culture tra ann hindry macula 11.*

2. كمال فهمي الفلسفة والمسرح أفريقيا الشرق ص 77.

3. مارتن ايسلن دراما اللامعقول من المسرح العالمي العدد السابع يناير 2009 ص 6.

4. Hans Thiès Lehmann théâtre post dramatique tra de l'allemand par Philippe henry ledreu. l arche 2002. p80.

5. Jean- pierre ryngaert . Lire le théâtre contemporain. Nathan université 2003 p 51.

6. nicole nikol abecassis. comprendre l art contemporain. l'harmatan 2007. p14.



مصطفى رمضاني *

البعد التنويري في المسرح المغربي

لسنا بحاجة إلى التذكير بفوضى المصطلح في مجال المسرح المغربي، وربما هو أمر ينطبق على أجناس أدبية وفنية أخرى، بسبب التسيب الذي يعرفه المجال الثقافي ببلادنا بل وبالوطن العربي بشكل عام، سواء على مستوى الإنتاج أم على مستوى الترويج، خصوصا بعد الحرية - التي تصل حد الفوضى - التي منحتها وسائل التواصل الاجتماعي في هذا المجال رغم إيجابياتها التي لا ينكرها أحد.

من هنا نوضح أننا حين نتحدث عن مسرح الهواة بالمغرب، إنما نعني به ما كنا نتداوله منذ الخمسينات إلى حدود بداية الألفية الثالثة، حين كان هذا المسرح هو الصوت اللسان الناطق باسم المسرح المغربي عامة، باعتباره مسرحا وطنيا يحمل قضية، وله رؤيا فكرية تقدمية، ولكن له في الوقت ذاته رؤيا جمالية متنورة، مما أهله ليكون مسرحا ذا طبيعة حداثية، دونما أخذ بعين الاعتبار المعيار الزمني منطلقا في تأكيد تلك الصفة .

وبهذا فنحن حين نستعمل مصطلح مسرح الهواة عرضا، إنما نقصد هذا التلازم الفكري والجمالي عند ممارسيه من منطلق حداثي تنويري بالأساس، عن مفهوم الهواية للمسرح التي تقتضيها الرغبة العابرة في الاستجابة لحاجات ذاتية خالصة. فقد تفتقت ظاهرة مسرح الهواة مباشرة بعد استقلال المغرب كي يكون واجهة من واجهات النضال الاجتماعي والسياسي. وهذا ما يبرر ارتباطه بالطبقات الاجتماعية المتوسطة وبصغار الموظفين والطلبة ممن يحملون فكرا ثوريا تقدميا، ويتشبعون بروح المغامرة الفكرية والنزوع نحو البحث عن المغايرة والاختلاف والتجديد، مما سيؤثر في طبيعة هذا المسرح ويجعل منه مسرحا طلائعيا، تجريبيا، جماهيريا بالأساس. يقول الباحث نجيب العوفي عن هذا الصنف من المسرح المغربي: " مسرح الهواة هو المجال الحيوي الذي تتفاعل فيه التجارب الدرامية المختلفة وتعيش فيه الكتابة الدرامية جدلية التحول والصيرورة. إنه ثورة مستمرة في الشكل والمضمون، وبحث جماعي مؤتلف ومختلف عن دروب جديدة وآفاق بكر للمسرح المغربي."[1]

المعلوم أن المسرح المغربي عرف هيكلة إدارية تمثلت في تأسيس الجامعة الوطنية لمسرح الهواة سنة 1975. وهي مؤسسة مكونة من نخبة من المبدعين الشباب، مهمتهم الإشراف على تنظيم تربصات للتكوين الفني بإدارة وزارة الشباب والرياضة. ولكن مهمتها الكبرى كانت تتمثل في تمثيل الجمعيات المسرحية الهاوية، والإشراف - إلى جانب الوزارة الوصية - على تنظيم المهرجان الوطني لمسرح الهواة الذي كان ينظم سنويا منذ سنة 1956، قبل أن يتحول إلى سنتين. وهو تظاهرة تقدم فيها زبدة الأعمال المسرحية التي أنتجها هؤلاء

حين نستعمل مصطلح مسرح الهواة عرضا، إنما نقصد هذا التلازم الفكري والجمالي عند ممارسيه من منطلق حداثي تنويري بالأساس، بعيدا مفهوم الهواية للمسرح التي تقتضيها الرغبة العابرة

الهواة خلال الموسم المسرحي. وتنتقي لجنة فنية أفضل العروض الوطنية لتتبارى في هذا المهرجان، وتتوج بجوائز في التأليف وفي الإخراج والتشخيص أو في بعض مكونات العروض المسرحي الأخرى.

ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن هذه التظاهرة الكبرى كانت من بين العوامل التي رسخت الظاهرة المسرحية في مغرب ما بعد الاستقلال، وساهمت في تطويره عبر المنافسة الفنية الشريفة. وهذا ما يؤكده رائد المسرح المغربي الأستاذ عبد الله شقرون في إحدى مذكراته، باعتباره أول مغربي أشرف على هيكلة المسرح المغربي إداريا وفنيا قبل الاستقلال وبعده. يقول: " يعتبر تنظيم مسابقة سنوية لفرق مسرح الهواة عادة حسنة الإتباع دأبت عليها مصالح الشبيبة والرياضة، وكان لها نصيب طيب في مواصلة شباب الممثلين ومسيّري الجمعيات نشاطهم الفني، بحيث تُشاهد كبريات المدن حركة تمثيلية محلية خلال فصل الربيع، وهو موسم التسابق والمنافسة والتباري من أجل نيل شرف الجوائز ومجابهة الجمهور."[2]

بيد أنه مع بداية الألفية الثالثة، عرف المغرب تحولات جذرية فيما يتعلق بهيكلة قطاع المسرح. فمع ظهور سياسة الدعم المسرحي التي أشرفت عليها وزارة الثقافة بتنسيق مع النقابة المغربية لمحترفي المسرح، تحول كثير من الهواة إلى الاحتراف قصد الاستفادة من الدعم المالي. وكان لذلك التحول أثر كبير على تدهور قطاع المسرح الهاوي. فقد صار الذي كان بالأمس هاويا محترفا يبحث عن موارد ترويج عروضه المسرحية. كما صار ملزما بالاستجابة للشروط التي تقتضيها عملية الدعم تلك، مما كان يستدعي السرعة في إنجاز العروض والبحث عن أسهل السبل لترويجها. وبذلك فقد المسرح كثيرا من مقوماته الفنية والفكرية التي كانت تميزه.

أمام هذا الوضع، اقترحت وزارة الشباب والرياضة التي تشرف على قطاع المسرح الهاوي بالمغرب نوعا جديدا من المسرح أطلقت علية " مسرح الشباب". وهو نوع من المسرح الذي لا يتكئ على قاعدة فنية أو فكرية واضحة. فهو خليط من المسرح المدرسي ومسرح الأطفال. فلا هو حافظ على خصوصية هذا، ولا هو حافظ على خصوصية ذاك. وبذلك عرف تعثرا واضحا منذ تأسيسه حوالي عقد من الزمن أو ينيف. ولكنه مع ذلك ساهم في الإجهاز


الراحل عبد الله شقرون

على تجربة الهواة الطلائعية التي تشكل ريبرتوارا حقيقيا للمسرح المغربي، ولم يشكل إضافة حقيقية لمسيرة المسرح المغربي، خلافا لمسرح الهواة الذي يمثل الصورة المضيئة لمسيرة تجربة درامية تجاوزت النصف عقد من الزمن.

ففي أحضان مسرح الهواة تفتقت إبداعية كثير من رواد المسرح المغربي: إبداعا ونقدا وتنظيرا، من أمثال ثريا جبران، وعبد الكريم برشيد، ومحمد مسكين، ومحمد تيمد، وعبد الرحمان بن زيدان، ويحي بودلال، وعبد السلام الحبيب، وأحمد العراقي، ومحمد بلهيسي، وعبد المجيد فنيش، والمسكيني الصغير، ومحمد قاوتي، وعبد الإله عاجل، وعبد الحق الزروالي، ومحمد الكغاط، ومحمد شهرمان، وغيرهم ممن لا يسع المقام لذكرهم كلهم.. وفي أحضانه أيضا تبلورت كل التنظيرات التي عرفها المسرح المغربي كتجربة المسرح الاحتفالي، والمسرح الثالث، ومسرح المرحلة، ومسرح النفي والشهادة؛ هذا فضلا عن الحركات التجريبية الأخرى التي طعمت حركية المسرح المغربي وأمدته بدماء جديدة على مستوى بناء العرض، وعلى رأسها تجربة المسرح الملحمي البريختي، نظرا لخصوصياته التي تستجيب لأفق انتظار هؤلاء المبدعين الشباب.[3]

من المؤكد أن هذا المسرح الطلائعي هو الذي يمثل قاعدة المسرح المغربي. وبالرغم من أنه ظل تحت وصاية وزارة الشبيبة والرياضة إداريا، فإنه انفلت من عقال وصايتها فكريا وفنيا، بل سار دوما عكس الاتجاه الذي

كانت تريده الإدارة الرسمية، إذ "ساهم انخراط شباب من التلاميذ والطلبة المسيّسين أحيانا في حركة مسرح الهواة هاته، في تعزيز اتجاه هذا المسرح، كوسيلة للتنديد بالسياسة المنتهجة في مختلف المجالات، وأصبحت مواضيع مثل: الظلم الاجتماعي، القمع السياسي، الرشوة، تزوير الانتخابات، أزمة التعليم، الفقر، البطالة المتنامية، أحياء الصفيح المحيطة بالحواضر الكبرى... هي الموضوعات المفضلة في هذا المسرح."[4]


الباحث و المخرج المسرحي عبد الواحد عوزري

فقد ولد هذا المسرح ليكون واجهة من واجهات النضال مباشرة بعد استقلال المغرب، حين أحس بعض الشباب الواعي بأن ما كان يناضل من أجله الوطنيون لم يتحقق كليا على أرض الواقع، إذ استفادت فئة محظوظة من الوضع الجديد، وبقيت الفئات الشعبية العامة على حالها تلوك وضعها المزري. لهذا قام هؤلاء المسرحيون بجعل المسرح أداة للنقد والمواجهة والتحريض، ووسيلة ممن وسائل التغيير، قبل أن يكون فقط وسيلة للترفيه وتزجية الوقت كما هو حال كثير من الهوايات الشبابية. يقول الناقد محمد أديب السلاوي في هذا الشأن :" ففي حركة النضال الجماهيري من أجل التغيير، وفي إطار تفاعلات حركة مسرح الهواة، انطلق هذا المسرح معلنا انتقاده المباشر للعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي تحاول دعم استمراريته من التراث الاستعماري الذي بقي عالقا بطبقة معينة، ومعلنا في ذات الوقت عن تأكيده الدائم والمستمر للقيم الإيجابية بحركة النضال الوطني مستخدما في ذلك، أساليب تقنية في منتهى الإبداع والروعة والبساطة".[5] ومثل تلك المواقف النضالية كانت تعرض ممارسي هذا النوع من المسرح الشبابي دوما للمضايقات والقمع والمطاردة العلنية والمبطنة...

ولتفادي مثل هذه المضايقات، كان المسرحيون غالبا ما يمارسون رقابة ذاتية عبر اللجوء إلى أساليب وحيل فنية، كالاستعانة بالرموز والأساطير والإسقاطات التراثية ونحو ذلك مما يندرج عادة ضمن الانزياح اللغوي أو التعبير الرمزي عامة. لأجل ذلك توسلوا بالتجريب وجعلوه ديدنهم للانفلات من الرقابة من جهة، والبحث عن المغايرة والابتكار والجدة من جهة أخرى. يقول عبد الواحد عوزري: " وعلى عكس الكتابة التي عرفها المسرح المغربي سابقا، فإن الكتابة الجديدة لم تعد واقعية أو طبيعية، بل رمزية، بحيث إننا لم نعد أمام شخصيات بسيطة: الزوج التاجر، الزوجة الطموحة، الخادمة المعتوهة... بل أمام شخصيات معقدة ورمزية، تقوم على الاستعارة، وتستند إلى التاريخ والأساطير. وإذا كانت الكتابة الجديدة تستعمل الإشارة أكثر فأكثر، فإنها تصبح شحيحة فيما يخص الإشارات المسرحية التي تتعلق بسن الشخصيات وحركاتها. وإذا اشتغلت من خلال العودة إلى التراث فإنها لا تقوم بعمل ميكانيكي، بل تعمل على تقديم هذا التراث في صياغة جديدة."[6]

فقد كان التجريب عند هؤلاء المسرحيين منطلقا للبحث عن المناطق البكر في العملية الإبداعية. وكانوا يستفيدون في ذلك من مختلف التجارب العربية والعالمية، ويعملون

ولد هذا المسرح ليكون واجهة من واجهات النضال مباشرة بعد استقلال المغرب، حين أحس بعض الشباب الواعي بأن ما كان يناضل من أجله الوطنيون لم يتحقق كليا على أرض الواقع

ظل هاجس البحث عن الذات والهوية، أو ما كان يمكن تسميته بالخطاب التأصيلي حاضرا بكل ثقله في الخطاب المسرحي المغربي إبداعا وتنظيرا. وهو هاجس تبلور أكثر خلال أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات

على تمثلها أو التفاعل معها بكثير من المغامرة الفنية رغم ضعف الإمكانيات المادية؛ وهو ما أهل هذا المسرح ليكون مسرحا حداثيا ذا نزوع تنويري في عمومه، رغم العثرات التي كانت تعتريه من حين لآخر بسبب قلة الإمكانيات المادية من جهة، ونقص الخبرة الاحترافية والتأطير من جهة ثانية.

وإلى جانب هذا النزوع المكثف نحو التجريب والاستفادة من التجارب والاتجاهات المسرحية العالمية، ظل هاجس البحث عن الذات والهوية، أو ما كان يمكن تسميته بالخطاب التأصيلي حاضرا بكل ثقله في الخطاب المسرحي المغربي إبداعا وتنظيرا. وهو هاجس تبلور أكثر خلال أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات.

وبالطبع سيؤثر هذا التوجه الفني على نوعية الأعمال المسرحية، بدءا بكتابة النصوص، مرورا بكيفية بناء العروض، وصولا إلى النقد والتنظير. ولعل لهيمنة سلطة التراث في تلك الأعمال ما يبرر ذلك. فقد صار التراث حاضرا كسلطة فكرية أو معرفية أو جمالية تتحكم في جماليات العرض المسرحي، لأنه لا شعوريا يستجيب لأفق نداء الهوية؛ أو ما سميناه بالبعد التأصيلي أو الأنطولوجي: أيّ مسرح نريد لمجتمعنا الذي له قيمه وأعرافه وتقاليده في التعبير والتلقي؟ هل من الضروري أن نعبر بنفس الأدوات والأشكال التي وصلتنا عن طريق التواصل مع الآخر؟ أو نحافظ على أشكالنا ونستلهمها لنعبر عن قضايانا وهمومنا بما يمثل الذاكرة التراثية؟...

لاشك أن هذه الأسئلة ظلت حاضرة في أذهان المبدعين والمنظرين المغاربة خلال تلك الفترة من تألق المسرح المغربي. ولا شك أن مسألة الهوية باتت أمرا حاضرا في مواقفهم، حتى وإن بدا أن التنظير ينحو نحوا حداثيا. لهذا لاحظنا كيف تلتقي هذه التنظيرات فيما بينها في كثير من الأمور، لاسيما تلك المتعلقة منها بآليات التعبير وشكل الخطاب، وإن اختلفت في مواقفها الفكرية وبعض أهدافها العامة.

فالعرض المسرحي لدى الهواة بشكل عام تحكم فيه هذا البعد الأنطولوجي: أن أكون أولا أكون. وهذا ما يبرر ميل المسرحيين المغاربة الهواة إلى البحث في التراث القومي والمحلي عن الأشكال والأساليب الكفيلة بالاستجابة لأفق انتظار الذائقة الجمالية للمتلقي من جهة، ومعالجة القضايا المصيرية ذات البعد القومي أو الوطني على المستوى السياسي والاجتماعي من جهة ثانية، كقضية الصراع الاجتماعي والطبقي محليا، وقضية فلسطين قوميا، أو ذات بعد إنساني عام مما يندرج ضمن القيم العليا التي اهتم بها هذا المسرح، نحو قيم العدل والحرية والمساواة والديمقراطية، وما إلى ذلك مما ينسجم مع المواقف التقدمية المتنورة لهؤلاء المسرحيين الشباب كما ذكرنا آنفا.

ونعتقد أن هذه الخصائص هي التي أهلت هذا المسرح ليكتسب تجدده المستمر. ويبدو أن هذا الحرص على الابتكار والبحث عن الخصوصية عبر النبش في التراث وجمالياته التعبيرية لم تكن تخص مسرح الهواة بالمغرب فقط، وإنما كانت هاجس أغلب العروض المسرحية في الوطن العربي. فقد كان خطاب التأصيل حاضرا فيها بكل قوة، سواء على مستوى الكتابة أم على المستوى الدراماتورجي والفرجة المسرحية. وانطلاقا من هذا الخطاب تحدد المفاهيم والآليات وطرق الاشتغال ومصادره، بل وحتى المصطلحات أحيانا.

والملاحظ أن هذا الأمر ينطبق على كل التنظيرات العربية في مجال المسرح أيضا، إذ نجد المنظرين يقترحون مصطلحات ومفاهيم تنحدر كلها من الموروث الأدبي أو الفني للتراث العربي، فيتحدثون عن الديوان المسرحي أو الرسالة المسرحية أو الحفل أو الرحلة المسرحية، كما يتحدثون عن مصطلحات أخرى تقنية تستمد أصولها من

كانت السمة الغالبة على النصوص المسرحية خلال فترة أربعة عقود تقريبا هي السمة التراثية، إذ كان المبدعون يستحضرون أحداث التراث العربي الإسلامي وشخصياته ورموزه لإسقاطها على أحداث الواقع وقضاياه

الجماليات العربية كالركح، والدائرة، والخط، والإطناب، والاستخراج وما إلى ذلك... هذا فضلا عن تركيزهم على آليات الاشتغال الجمالية فيما يخص هندسة الفضاء، وتصميم الملابس، والماكياج، والموسيقى، بل وحتى الإضاءة كما هو الشأن مثلا عند مسرح الفوانيس بالأردن.

فالمسألة عند هؤلاء تتعلق بموقف يرتبط بالهوية أكبر مما قد نتصور أنه موقف فكري أو جمالي فقط، ذلك بأن هذا البعد التأصيلي يشكل عندهم هاجسا حضاريا يهم مسألة التلقي في ظاهره، ولكنه مرتبط بالذوق الجمالي لأمة بكاملها: أي بهوية حضارية ينصهر فيها ما هو جمالي بما هو فكري.

واللافت للانتباه أن خطاب التأصيل هذا شكل سلطة قائمة الذات في المسرح المغربي. فقد كانت السمة الغالبة على النصوص المسرحية خلال فترة أربعة عقود تقريبا هي السمة التراثية، إذ كان المبدعون يستحضرون أحداث التراث العربي الإسلامي وشخصياته ورموزه لإسقاطها على أحداث الواقع وقضاياه. ولجأ كثير من المخرجين الشباب - بل والمحترفين كذلك - إلى توظيف جماليات الأشكال التعبيرية الشعبية التراثية، وسيلة لتحقيق تواصل مغاير مع المتلقي، بعيدا عن الجماليات الغربية التي لم يألفها المتلقي العربي العادي. وكل هذا بهاجس التأصيل وخلق تقليد مسرحي يلائم الذائقة الجمالية الشعبية.

ونشير في هذا الصدد إلى أن كتابات عبد الكريم برشيد الإبداعية والنظرية كانت رائدة في هذا الباب. وهي كتابات ظهرت وانتعشت في أحضان حركية مسرح الهواة. وكانت الاحتفالية سباقة إلى تأكيد هذا البعد التأصيلي، سواء من خلال النصوص الكثيرة التي كتبها عبد الكريم برشيد، أم من خلال بياناتها المتواترة الفردية أم الجماعية. وقد تبلورت هذه الدعوة عمليا مع عروض كثيرة للطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، ومحمد بلهيسي، وعبد المجيد فنيش وغيرهم من الاحتفاليين...

وقد صار هذا البعد التأصيلي حاضرا كذلك في تجارب أخرى عرفت ببياناتها وتنظيراتها التي تبلورت ضمن الحركة التجريبية لمسرح الهواة. ففي سياق تلك الحركية، قدم أقطاب المسرح الثالث بيانهم - المرتبط بالمسرح الثالث والمسرح الفقير معا - مركزين على هذا البعد التأصيلي. وهو بيان يقترح تصورا يمثل ما يمكن أن يكون عليه المسرح المنتظر بديلا للمسرح السائد. فالمسرح الثالث يركز على استحضار التراث من منطلق المساءلة والنقد قصد التجاوز[7]. وشبيه بهذا الموقف هو ما سنجده في بيان مسرح النفي والشهادة للمرحوم محمد مسكين، مع اختلاف الطروحات الفكرية والجزئيات فيما يخص آليات الاشتغال على هذا التراث[8]. ولكن مع ذلك تظل النتيجة واحدة هي البحث عن هذا المغاير فيما يخص علاقتنا بالمسرح الآخر؛ هذا المسرح الذي جاءنا من الضفة الأخرى ولم يراع خصوصية التلقي عندنا، نحن الذين نملك رصيدا له خصوصيته في مسألة الفرجة عموما.

وبالرغم من حضور سلطة هذا البعد التأصيلي في جل العروض المسرحية المغربية، فهو غير مصرح به علنا، باستثناء ما نجده في الأعمال الاحتفالية: إبداعا ونقدا وتنظيرا. ولكنه مع ذلك يشكل في نظرنا الثابت في الخطاب المسرحي المغربي. فهو الذي يحدد نوعية الكتابة الدرامية، وهو الذي يتحكم في آليات العرض المسرحي، بل وفي النقد والتنظير المسرحي كذلك.

ونسجل في هذا الصدد أن هذا البعد رغم إلحاحه على الظاهري على النزعة الهوياتية، لا يتعارض مع فعل التجريب أو الحداثة في الجوهر، ما دام التجريب في المسرح المغربي والعربي عموما يرتبط بمعنى التأسيس في جوهره. فإذا كان التجريب في الغرب يقوم على أنقاض موت مسرح سائد، فإنه عند العرب يقوم على مبدإ التأسيس. وهذا ما يبرر ارتباطه بالبعد التأصيلي كما ذكرنا. وهو الذي يتحكم في البعدين الآخرين: الفكري والجمالي.

لأجل ذلك يمكن اعتبار مسألة هوية المسرح – أو المسارح- بالمغرب هي منطلق التناقضات التي يعيشها هذا المسرح. فمنذ البداية لم تحدد هذه الهوية بشكل دقيق. وبذلك عشنا تناقضات شتى: منها ما تعلق بالتسمية، ومنها ما ارتبط بالأهداف، ومنها ما ارتبط بالوسائل؛ ومن ثم كان لابد من نتائج غير مرضية أثرت على مسيرة مسرح الهواة، وعلى طبيعة الجمهور، بل وعلى عملية تلقي الفرجة المسرحية والسينمائية معا عند المتفرج المغربي.

ففيما يتعلق بالتسمية، عشنا مفارقة الهواية والاحتراف بشكل مغلوط. وهـذا ما ترتبت عنه نتائج وخيمة حددت علاقة السلطات الوصية على هذا المسرح أو ذاك بالمسرحيين، بما في ذلك العلاقة المادية التي ساهمت بشكل كبير في الترويج لنوع من المسرح عن طريق دعمه ماديا أولا، وعن طريق دعمه معنويا أو هيكليا، من خلال وسائل الإعلام وتسهيل سبل ترويجه وطنيا أو عربيا وحتى دوليا بعد ذلك. وفي مقابل ذلك، ظل ما صنف ضمن الهواة محروما من هذه الوصاية المادية، مما ترتب عنه بدون شك انحصار في الرواج المسرحي.

غير أنه في مقابل ذلك، نجد أن مسرح الهواة استفاد بوضعه هذا، من خلال تحرره من كل وصاية فكرية أو إيديولوجية للمؤسسات الرسمية كيفما كان نوعها، فظل بذلك مسرحا متحررا في طرح قضاياه والتعبير عن مواقفه، وفي التوسل بمختلف المناهج والتجارب المسرحية الشرقية والغربية.

ولعل أن أبرز ملمح لهذا التناقض يتجلى في المستوى الجمالي للعرض المسرحي، ذلك بأن المسرح المحترف بالمغرب بالرغم من صفة الاحترافية، وبالرغم من الإمكانيات المتاحة له، لم يكن ليمثل هذه الصفة "الاحترافية" على مستوى بنية العرض الكلية. وفي مقابل ذلك تحضر تلك البنية الكلية في عروض الهواة، أو على الأقل تراعى قدر الإمكان، في ظل غياب الإمكانيات المادية التي تحول دون تحقيق المتخيل المسرحي كله في العرض المنجز.

ويبدو أن هذه الأمور ذات صلة وثيقة بالأهداف المسطرة عند كل منهما. ففي الوقت الذي ركز فيه المسرح المسمى احترافيا على الأهداف التجارية في انطلاقته الأولى، ارتبط مسرح الهواة أساسا بالقضايا الجماهيرية باعتباره مسرح قضية. غير أنه مع تأسيس النقابة الوطنية لمحترفي المسرح، بدأت تتحدد ملامح مغايرة لمعنى الاحتراف، إذ صارت صفة الجدية والمهنية تمنح البعد الاحترافي للعمل المسرحي. وقد تكون هذه المبادرة الجديدة سبيلا إلى الحد من ذلك التناقض التليد في المسرح المغربي.

ومن بين التناقضات الصارخة الأخرى في المسرح المغربي ما يرتبط بالجمهور، وما يرافقه به من إشكاليات تخص التلقي أو التواصل المسرحي بعامة. فالملاحظ أن مسرح الهواة لم يحقق جمهورا ولا تقليدا مسرحيا، بالرغم من اهتمامه المباشر بقضايا هذا الجمهور وهمومه المصيرية. لذلك ظل جمهور هذا المسرح نخبويا، ولا يقبل عليه غير بعض المهتمين من المثقفين والطلبة. أما المسرح الاحترافي،

من بين التناقضات الصارخة الأخرى في المسرح المغربي ما يرتبط بالجمهور، وما يرافقه به من إشكاليات تخص التلقي أو التواصل المسرحي بعامة. فالملاحظ أن مسرح الهواة لم يحقق جمهورا ولا تقليدا مسرحيا، بالرغم من اهتمامه المباشر بقضايا هذا الجمهور وهمومه المصيرية

فيقبل عليه عامة الناس، ويحظى بشعبية كبيرة. ومرد ذلك إلى نوعية الموضوعات التي يتناولها، وطريقة المعالجة التي تعتمد على الإثارة والإضحاك ودغدغة العواطف، الشيء الذي يجعل المتلقي في حل من إجهاد الذهن على العموم.

ولا أحد يجادل في كون مسألة التلقي، والبحث عن صيغة تجمع بين المتعة والعمق الفكري، من الأمور التي تستأثر باهتمام المسرحيين في المغرب: أي كيف نخلق تقليدا مسرحيا عند المواطن العادي، دون التضحية بجانب من جانبي هذه المعادلة الصعبة: العمق الفكري والمتعة.

وموازاة لهذا الانشغال المرتبط بكينونة المسرح في حد ذاته، هناك الانشغالات المصيرية التي تمنح نوعية الإشعاع ودرجته لهذا المسرح في علاقته بجمهوره، ومنها ما يرتبط بكينونته الجمالية، نحو التجريب، والحداثة، والتنظير أو البحث عن الأسلوب الممكن إلخ... ومنها ما يرتبط بالكينونة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها مما يشكل موضوع المسرح أو قيمته الفكرية الأساسية. وهذا ربما هو الجانب الأكثر إضاءة في مسرح الهواة بالمغرب خلال مسيرته التي تجاوزت النصف قرن من الزمن. وهو مما يؤكد وضعه الاعتباري ونحن نتحدث عن هذه التجربة.

وإذا كان هذا الوضع الاعتباري التجريبي لمسرح الهواة قد تحقق بفضل استماتة مبدعيه المناضلين، وتفاعلهم مع التجارب الشرقية والغربية معا بحكم عملية المثاقفة، فإن لعملية المثاقفة هذه وجها آخر تمثل بالأساس في تأثير هذا المسرح في حركية المسرح العربي وجعله رافدا من أهم روافده: أي صار فاعلا بعدما كان من قبل مفعولا به. وهذا يعني أنه انتهى إلى درجة من النضج أصبح معها يمثل نموذجا للاحتذاء، خصوصا حينما نتحدث عن بعض الاتجاهات الرائدة كالتجربة الاحتفالية مثلا. فلا يخفى على أحد ما لهذه التجربة من إشعاع بفضل ما قدمته من تصورات جريئة في مختلف مكونات العمل المسرحي.



وهذا ما جعلها مثار اهتمام المبدعين والباحثين في شتى أقطار المعمور[9].

ويبدو أن وراء هذا التميز اجتهادات مهمة لأقطاب فاعلين على مستوى الكتابة والإخراج والنقد والتنظير. كما أن هذه التجربة تجاوزت إطارها المحلي لتصبح لسان حال فئة أو فئات كثيرة من المسرحيين في كل أقطار الوطن العربي. وهذا يعني أن المسرح المغربي تمكن من احتلال مكانته الإشعاعية في هذا المجال ضمن تجارب مسرحية عربية أخرى لا يسمح المقام لنا بالحديث عنها. طبعا هناك تجارب احترافية استطاعت أن تحقق هذا التأثير العالمي، كتجربة المرحوم الطيب الصديقي، رغم انحصار أفقها في السنوات الأخيرة، وضيق عمقها الفكري إذ ما قيست بدرجة إبداعيتها على المستوى الجمالي. ثم إن أهم ما كان يجعل المسرح المغربي الهاوي دائم التجدد والتأثير في التجارب المسرحية العربية، تعدد الاختيارات الفكرية والجمالية. وهذا ما يظهر بوضوح في تعدد الاتجاهات المسرحية، بدءا بالاحتفالية، مرورا بالمسرح الثالث والمسرح الفقير، ومسرح المرحلة، وصولا إلى مسرح النفي والشهادة، ومسرح المونودراما وغيرها من التجارب الطلائعية.

وفضلا عن هذه التجارب الإبداعية، هناك ملاحقة دائمة للنقد المسرحي. وتجدر الإشارة إلى أن النقد المسرحي بالمغرب – شأنه شأن النقد الروائي والشعري والسينمائي- يحتل صدارة الاشتغال على المناهج الحديثة، وذلك بفضل ما تسهم به الجامعة المغربية من بحوث تتميز بتنوعها هذا المنزع الحداثي.

ومن المؤكد أن هذه التراكمات في التعدد والاختلاف ساعدت على ولوج عالم التنظير المسرحي بكثير من الرزانة والعمق والمرونة أيضا، كما يبدو ذلك جليا في تنظيرات المسرح الاحتفالي على وجه الخصوص. ومن المؤكد أن هذه التنظيرات تعد بمثابة الموجه العام للكتاب

والمخرجين والتقنيين المسرحيين. وقد بدا أثر ذلك على كثير من التجارب في مجال الإخراج نحو تجربة الصديقي في مجال المسرح الاحترافي، وتجربة كل من محمد بلهيسي وعبد المجيد فنيش في مجال المسرح الهاوي. أما في الكتابة الدرامية، فيمثل المبدع عبد الكريم برشيد ريادة هذا الاتجاه بدون منازع، إلى جانب الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ومحمد الوادي في مجال الكتابة النقدية.

وختاما نسجل أن مسرح الهواة بالمغرب هو الحضن الذي تربى فيه جل المسرحيين المغاربة الذين ذاعت أسماؤهم في مجال المسرح. وكثير من الذين انتقلوا إلى مرحلة الاحتراف هم أبناء هذا المسرح وإحدى ثماره التي ما تزال تؤتي أكلها كل حين. فمسرح الهواة في المغرب ظل طوال نصف قرن من الزمن أو ينيف هو القاعدة، وما عداه هو الاستثناء. وقد تحقق له ذلك بفضل استماتة مبدعيه ودينامية خطابه المتجدد ونزوعه نحو الحداثة والتنوير.

الهوامش

* أستاذ التعليم العالي

1. نجيب العوفي، جدلية القراءة، دار النشر المغربية الدار البيضاء، 1980، ص. 110.
2. عبد الله شقرون، حياة في المسرح، مطبع النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 3، 1997، ص. 185.
3. لمعرفة المزيد عن تجارب بعض هؤلاء الأعلام، يمكن الرجوع إلى كتابنا" علامات في المسرح المغربي"، منشورات مجلة ديهيا (المغربية)، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، ط1، 2012، ص..37
4. عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب: بنيات واتجاهات، دار النشر توبقال، المغرب، ط. 1، 1998، ص. 37.
5. المسرح المغربي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص. 41.
6. المسرح في المغرب: بنيات وتجليات، مرجع سابق، ص. 221. 19817
7. انظر هذا البيان في مجلة المدينة (المغربية) ع. 6، 1981.
8. لمعرفة المزيد عن هذه التجربة، ينظر مجلة التأسيس (المغربية) ع. 1، س.1.
9. لمزيد من الاطلاع على هذه التجربة الرائدة، ينظر كتابنا: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1993.



ملف العدد

محمد بهجاجي

تجارب من المسرح المغربي

مسرح اليوم: الرهان على مسرح مختلف

حقق "مسرح اليوم" على امتداد فترة نشاطه الممتدة من سنة 1987 إلى سنة 2004 دينامية تطورت بتدرج لتنخرط في مسرح مختلف، وهو ما يؤهلها اليوم لتشكيل مادة للدراسة تهم بعض الاختيارات الفنية التي طبعت مسار المسرح المغربي، وظروف الإنتاج المرافق لها، وكذلك لاختبار آفاق التجريب التي اقترحتها هذه الفرقة على امتداد سبع عشرة سنة متميزة لا فقط بحضورها المواظب عبر مبدإ تقديم إنتاج مسرحي لكل موسم[1]، ولا فقط باعتبار المساحات التي شغلتها ثريا جبران داخلها بصوتها وجسدها وخرائط تحركها على الخشبات، ولكن أساسا لأن التجربة قد اكتملت في الزمن بعد أن اختار مؤسساها (ثريا جبران وعبد الواحد عوزري) إنهاءها طوعا. ومن ثم فالاكتمال هنا لا يعني سوى مدلول واحد: إن تجربة مسرح اليوم صارت الآن بمكتسباتها وبحدودها ميسرة بهدوء للتأمل والقراءة.



من المهم في سياق هذا التحديد تأكيد أن لمسرح اليوم سياقا خاصا يهم حدث التأسيس وآثاره:

في سنة 1987 اتفق عبد الواحد عوزري وثريا جبران حول فكرة إنشاء فرقة خاصة، علما أن كلا منهما آت من مدار مختلف: الأول من مسرح الهواة حيث برز ممثلا هاويا ضمن جمعية المسرح الشامل بالدار البيضاء حيث توج حضوره هناك بإخراج مسرحية "وثيقة سفر" سنة 1979[2] ليختار بعد ذلك تعزيز مساره الفني عبر الالتحاق بالديار الفرنسية لاستكمال تكوينه الأكاديمي.

أما ثريا جبران فقد كانت انطلاقتها الأولى، هي الأخرى، من مسرح الهواة لكن بتنويع آخر. فلقد التحقت في ستينيات القرن الماضي ضمن فرقتي الأخوة العربية والشهاب لتطور ذلك عبر احترافها العمل المسرحي بعد تخرجها من المعهد الوطني التابع لوزارة الشؤون الثقافية والتعليم الأصيل بالرباط سنة 1973، ومن ثم انتقلت إلى المعمورة، ثم إلى بعض الفرق المسرحية الخاصة بمدينة الدار البيضاء، وصولا إلى مسرح الطيب الصديقي.

لقد تميز سياق التأسيس كذلك بإنشاء مسرح اليوم ضمن مرحلة مسرحية مغربية من عناوينها انحسار مسرح الهواة الذي كان على امتداد الستينيات والسبعينيات العلامة الخاصة لتطور مسرح التجريب بمضامين تجديدية على مستوى المنجز الجمالي، كما على مستوى الأفكار والاختيارات الموضوعاتية الموسومة أساسا بطابع الاحتجاج في سياق التوتر بين السلطة والمجتمع. ومن عناوينها كذلك بداية اكتمال تجربة الطيب الصديقي الذي كان قد رافق المسرح المغربي منذ نشأته الحديثة فجر الاستقلال، مكرسا تجربة بأبعاد مختلفة: الانفتاح على الريبرتوار العالمي عبر آلية الاقتباس، ثم محاورة التراث العربي بشعرية جمالية لا تزال تشكل إلى اليوم الاستثناء في مسار المسرح المغربي والعربي على حد سواء[3].

إن موضوع هذه القراءة تحديدا هو تتبع تطورات مسرح اليوم على ضوء ذلك السياق انطلاقا من زاوية محددة: مقاربة المنجز الفني لمسرح اليوم انطلاقا من طبيعة النصوص التي اقترحها هذا المسرح، ونوعية المقاربة التي أرساها على مستوى بناء العرض المسرحي، ومنطق إنتاج تلك العروض، وذلك في حدود ما تسمح لنا به هذه القراءة. في هذا الإطار نشير إلى أن عوزري كان قد أخرج لمسرح اليوم أربعة عشر عملا موزعا بين النصوص المعدة أصلا للمسرح، والأخرى المقتبسة أو المعدة عن نصوص مسرحية وشعرية ونثرية. وقد اخترنا أن ندرس طبيعة الوعي الفني المتجسد في هذه الأعمال انطلاقا من أربع مسرحيات نرى أنها ذات طابع تمثيلي بحيث تقدم فكرة عن التجربة العامة لمسرح اليوم، سواء في بعدها التجريبي أو في مواجهتها لحدود الفرجة وإكراهاتها واستشرافاتها على حد سواء.



" حكايات بلا حدود"
مشروع البحث عن أسلوب

بدا عوزري في عمله الأول (1987) كما لو يداهم عالما مسرحيا غير محدد الضفاف لكن بوصفة تجريبية واضحة بدليل أنه قدم الصيغة الأولى ضمن محترف الفن المسرحي التابع للمسرح الوطني محمد الخامس بوجوه مسرحية شابة رفقة ممثل واحد محترف (مصطفى سلمات)، لكن حين دخلت ثريا جبران على الخط ضمن رفقة الفن والحياة أعاد عوزري تقديم العمل في صيغة ثانية عبر إلحاق ممثلين محترفين من بينهم صلاح الدين بنموسى وميلود الحبيشي إلى جانب ثريا جبران.

بدت الوصفة التجريبية كذلك من خلال التعبير عن وعي دراماتورجي ناشئ متمثل في الاشتغال على مقالات كتبها الشاعر والكاتب محمد الماغوط[4] على ضوء تفاعله مع القضايا والأسئلة التي كانت تطرحها الظرفية العربية في ثمانينات القرن الماضي من قبيل تواصل سطوة الاستبداد ومصادرة الحريات وفساد النخب... كان أول ما واجهه المخرج الشاب بهذا الخصوص تحويل مادة صحفية قوامها الأساسي الوعي الحاد بالمنحدر الذي تسير نحوه الأمة العربية، والنبرة الساخرة السوداء التي تسم عادة كتابات وأشعار الماغوط.

لمواجهة هذا التحدي لجأ عوزري إلى توزيع المتن المختار إلى لوحات تكاد تكون منفصلة عن بعضها البعض. وللتغلب على ذلك أبدع شخصية المواطن (قدم دوره الراحل مصطفى سلمات) الذي ينتقل بنا من لوحة إلى أخرى انطلاقا من برولوج يقدم فيه بروفيلا لذلك المواطن الذي يتقدم نحونا "مبتسما للمستقبل":

"أنا فلان الفلاني.. أبي فلان الفلاني

هذه معاملتي وفيها كل الأوراق والشهادات المطلوبة وعلى رأسها صورتي الشمسية وأنا ابتسم للمستقبل:

أريد أن آكل/ أن أشرب/ أن أنام/

سأعمل خادما/ جنديا/ حمالا/ متسولا/ كاتبا/ ممثلا/ متفرجا/ عارض أزياء/ راقصة/ عاهرة/

كان واضحا كذلك أن التحدي الآخر الذي واجهه عوزري هو التعاطي مع لغة تقريرية في الغالب لم يتمكن التناول الدراماتورجي من التخفيف من طابعها المباشر وحدتها الخطابية. ومع ذلك فقد استفاد ذلك التناول من تفاعل الجمهور

إذن، سأحزم حقائبي وأسافر/ سأقيم في أي مكان/ سأعود بدويا في الخلاء...جملا/ نخلة/ فأرا/

سأصير مناضلا/ سأقاتل/ سأقتل/ سأصرخ في الطرقات/

سأدق الأبواب والجدران والنوافذ/ سأعيش على الأحلام/ على الذكريات

سأتكىء على أي شيء/ سأهيم على وجهي في الليل والنهار

سأجن/ سأصير متصوفا/ ماركسيا متطرفا/

مسلما/مسيحيا/ يهوديا".

واضح أن المواطن مستعد لفعل أي شيء بحثا عن هويته المفقودة، لكنه يبرز من حيث البناء كخيط رابط بين مشاهد المسرحية التي تجسد جولاته في المقاهي العربية، أو في المنتديات الخاصة، أو على أرصفة الشوارع، أو أمام المذياع منصتا لـ"معارك الأمة"، قارئا لما تنشره نخبة يراها الماغوط مهزومة تبيع الأوهام والذكريات، وتسمي الهزائم انتصارات لترسل ظلال الخيبة والارتياب في الذات والمحيط:

" لا تكن قمة، فهذا زمن الحضيض
لا تكن شجرة، فهذا زمن الفؤوس
لا تحن على طفل، فهذا زمن العجزة والمسنين
لا تغث ملهوفا، فهذا زمن الأبواب المغلقة
لا تستجر بصديق أو جار أو قريب، بقصيدة أو لوحة، بجد أو جدة، فهذا زمن التنكر والمتنكرين
لا تصدر أي صوت ولو في دورة المياه، فهذا زمن الوشاة والمخبرين..."

ومن داخل هذه اللوحات السوداء تتدخل سخرية الماغوط لتنقذ الكلمات من شحنتها العاطفية المطبوعة بسمات الانهيار العام:

"يا إلهنا امنحنا قوة الفولاذ ورقة الفراشة

جمود الحجر ومرونة الراقصة لنعبر يومنا بسلام

امنحنا عقل أينشتاين لنستوعب ما يجري على الساحة العربية..."

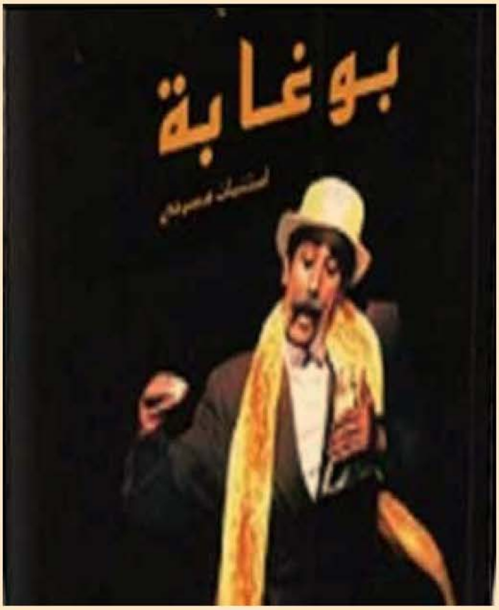
أما المشهد الأخير فينتهي بنا إلى تأكيد أطروحة الهزيمة الفردية والجماعية عبر تأكيد الفشل في كل شيء، حيث يواجه المواطن الذي طالعنا في المشهد الأول "لجنة" تجيبه برفض كل متمنياته ورغباته:

"لا اسم لك. لا خبز ولا ماء ولا سرير ولا بحر ولا ماخور ولا أحلام ولا ذكريات..."

أمام المأزق يختار عوزري أن ينهي العرض بخطاب كتبه الماغوط موجه "إلى الشعب الكريم، وإلى الجماهير العظيمة المستضعفة":

"هيا يا أخي العربي: انهض من كبوتك وتحرك. قل كلمتك وعبّر عن آرائك ومعتقداتك كما تشاء. فقد آن لرأيك أن يقال، ولمواهبك أن تتفتح، ولطاقتك أن تستغل، ولصوتك أن يسمع ويدوي في أرجاء هذا الوطن الحبيب".

كان واضحا كذلك أن التحدي الآخر الذي واجهه عوزري هو التعاطي مع لغة تقريرية في الغالب لم يتمكن التناول الدراماتورجي من التخفيف من طابعها المباشر وحدتها



الخطابية. ومع ذلك فقد استفاد ذلك التناول من تفاعل الجمهور التواق إلى خطاب سياسي كان السياق المغربي والعربي يسمح بتداوله في عقد الثمانينيات. تلك كانت نقطة القوة الأولى في عرض أول لفرقة جديدة انضافت إليها نقطة قوة ثانية تمثلت في أداء الممثلين المحترفين، خاصة ثريا جبران التي جددت الصلة مع جمهور تعرف عليها في حالات متعددة تبتدىء من كوميديا "البولفار" لتنتهي بـالأدوار المركبة كما في "سيدي عبد الرحمان المجذوب" و"أبي حيان التوحيدي"...

على مستوى الاختيار الفني عمد المخرج إلى الحل السينوغرافي السهل: تقسيم الخشبة إلى مساحات مفصولة تؤطرها دوائـر ضوئية مفصولة يتنقل بينها المواطن (سلمات) ليؤسس لحمة العرض. وفي هذا الإطار أثث عوزري الخشبة وفق منظور إخراجي "شذري" عبر استعمال مربعات تتحول إلى خشبات صغيرة تحتضن المشاهد ليتوج العرض في الختام بمشهد أوراق جرائد تكاد تلف أجساد الممثلين... عدا ذلك لم يكشف العرض عن وعي جمالي مواز لمستوى حدة الخطاب وقوة الأداء، الأمر الذي كان يقر بأن المخرج لم يتجاوز خطوته الاحترافية الأولى إذ لم يكن سوى وسيط يبحث عن صوت داخل المنجز الإخراجي المغربي. ولقد تمت الوساطة هنا بمعناها الأولي حيث لم يرق بالنص لإنتاج المعنى المضاعف حوله.

"بوغابة"

إكراهات معادلة الفرجة والجمهور

في سنة 1989 (السنة الثانية في مسار مسرح اليوم) أقدم عبد الواحد عوزري على مغامرة مختلفة: إنجاز عرض بمقتضى معادلة تقديم فرجة للجمهور الواسع مع الحفاظ على ما يراه اختيارا جماليا عبر التعامل مع نص" بوغابة" الذي استنبته محمد قاوتي عن نص "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" للمسرحي الألماني برتولد بريشت. يومها كان ينظر إلى هذا الأخير، داخل أوساط المسرحيين المغاربة والعرب، باعتباره مؤسسا لمسرح آخر بمضمون فكري وبمقترحات جمالية مختلفة. ومن ثم كانت معالم الصورة التي أحاطت بهجرة بريشت إلى حقل التداول المغربي والعربي، لكن هذا النص كان يسير باتجاه آخر إذ يتمحور حول حكاية بوطربوش، الثري الذي يعيش بحياتين يضبطهما إيقاع السكر والصحو. ومن ثم ينشطر سلوكه إلى الشيء وضده: يحب خادمه بوشعيب (عبد اللطيف خمولي) لدرجة أن يقرر تزويجه بابنته، ثم ما أن يصحو حتى ينقلب عليه، ووفق ذلك تتناسج العلاقات المنشطرة مع ندمائه ومطالب عمال ضيعته، ومع ذاته والمحيط العام بما يفضح السلوك الإقطاعي المستند على جبروت التسلط الذي يمارسه على بوشعيب - الخادم. ومن داخل ذلك التناسج تتولد المواقف الهزلية المفارقة. بريشت نفسه كان قد قدم عمله في الاستهلال باعتباره ملهاة تتعرض لـ"حيوان نهم أكول عاش فيما قبل التاريخ"[5].

لقد سعى قاوتي إلى تأصيل متخيل النص في البيئة اللغوية المغربية بحيث جعل الحكاية وشخوصها تمتح من المعين الشفوي لمنطقة الشاوية، وتتأسس على بناء خطي يقوم على شخصيات مركبة من حيث التكوين. وهو ما لم يستطع عوزري، كما في تجربته الأولى، تجاوزه جماليا إذ ظل أسير البنية المرسومة في النص. كما أن السينوغرافيا التي رسمها الطيب الصديقي عمقت من سلبه حرية الإبداع، بحيث يطالعنا العرض بخطاطة ذات لغة واحدة: الشرفة والأدراج والغرفة وفناء البيت والخمارة، وحتى حين تتحول هذه الفضاءات لتنزاح عن الشكل التقليدي تظل بلا كثافة المعنى... وهذا ما أملى بالتالي تصورا إخراجيا محدودا كان من نتائجه أن تقدم العرض نحونا ببنيات ثابتة لا تختلف جوهريا عن مواصفات المسرح التقليدي. هل كان هذا

اختيارا واعيا اقتضته معادلة التوجه نحو الجمهور الواسع الذي يتفاعل مع ما هو جاهز دون مجهود تركيبي يفكك ما يمكن أن يكون علامات عرض مفتوح على التأويل؟ ذلك ما تساءل حوله الصحافيون والنقاد وقراء المسرح الذين رأى بعضهم في العرض خذلانا لفكرة مسرح تجريبي يقوده مخرج شاب قادم إلى المسرح بوعي أكاديمي جديد. إنه بالضبط ما اقتنعا به في وقته بحيث لمسنا أن عوزري قد استسلم لنص قاوتي ولسينوغرافيا الصديقي تاركا مصادر القوة في مكان آخر، في منطوق النص المؤسس على دارجة مغربية مسكونة بالبلاغة الشعبية، وفي الطابع الهزلي للعرض، وفي الأداء المتميز لثريا التي أدت دور الرجل (بوطربوش) بامتياز.

من هنا كانت عوامل النجاح الجماهيري للمسرحية التي تعتبر أكبر عروض مسرح اليوم، بمعنى الانتشار والتجاوب الجماهيري لا بمعنى أفق التجريب. وهذا ما يجعلنا نقر بأن "بوغابة" كانت التمثل الطبيعي لصوت إخراجي لا يزال يبحث عن أسلوبه الخاص. المعادلة المختارة كان لها وجه واحد: ضمان تفاعل الجمهور إزاء غياب أي مقترح جمالي جديد.

"تركبو لهبال":

"الكلمة الصغيرة" تؤسس لوعي سيميائي

في سنة 1990 قدم عبد الواحد عوزري عرض "تركبو لهبال"، عمله الثالث في مسار مسرح اليوم، حيث عبر عن تطور نسبي في مقاربته التي اختار أن يبصمها بوعي فني مرهف سيقدم دفعة جديدة لفكرة التجريب في المسرح المغربي. ويكفي أن يكون هو المؤلف والمخرج لنقف عند الإشارة الأولى في عمله الجديد: الكتابة وفق استراتيجية العرض، ومن دلالاتها الأساسية أن يتبنى فكرة "النص المثقوب" الحامل لبياضات تكتمل وفق جهد مرئي. أما الميزة الثانية فتتمثل في شحن العلامات المسرحية بدلالات تتجاوز وضعها المادي تصبح معها الأضـواء والمؤثثات لغات مشرعة على القراءة والتأويل. وقد اتضح بذلك أن المخرج قد اختار أن يجرب تركيبا دراماتورجيا من خلال تأليفه لحكاية خاصة، أو لنقل تحديدا "اللاحكاية" التي تنهل في جزء منها من داخل مسرح العبث.

يتحرك على الخشبة شخصان بدون هوية محددة، وبلا مقصد واضح. اللباس أسود قاتم. اللغة متعثرة في الحلق. المحدد فقط هو سعيهما إلى تكوين جملة مفيدة حول ما يجري داخل فضائهما المعتم. ثم فجأة يهتديان إلى التمرن على النطق من خلال قصيدة "الخوف" للشاعر الراحل أحمد المجاطي[6].

لن نتساءل لماذا اختار الشخصان قصيدة كتبها الشاعر بلسان الطفاة لترسم للكلمة الصغيرة مسالك تسخر من قيمة الكلمات وتشوهها ووظائفها، وكيف نزوعا تساؤليا حول السبب الذي يجعل تلك الكلمة تكبر في الهواء لتحجب وجه الشمس، ولتغمرنا بالأصداء. ولذلك تمقت القصيدة كل كلمة لا تقال سوى لغير المدح والهجاء.



لن نتساءل عن ذلك لأن استراتيجية المؤلف المخرج كانت تشبه تلك "الكلمة الصغيرة" باختيارها خلق مسافة تباعد مع الموضوع من أجل معنى مفارق.

تستوي القصيدة في لسان الشخصين، وما أن يتحقق ذلك حتى تنبثق السيدة (ثريا جبران) من داخل الإطار الخشبي ليبرز لنا، مع تواصل العرض، أنها تجسيد رمزي لنبوءة ما، للكلمة الأخرى التي يحتاجها العرض لتعيد التوازن إلى الشخصين وقد استبد بهما عياء التمرن:

"السيدة: صافي هذا حدكم. هذا جهدكم؟

(الشخصان يترددان في الإجابة. يحاولان إعادة نفس الحركات. توقفهما السيدة)

آش هاد السيرك؟ آش هاد الحلقة بلا موسم؟ ...

ولأن السيدة هي التي تقود ناصية الكلمات والمعاني فإنها تعمل على امتداد العرض على إنقاذ الشخصين من التيه، ومن العبث المدثر بأجواء الهزيمة الفردية والجماعية عبر سعيها ليستعيدا الثقة في الخطو، وفي الكلام. ولذلك تأتي الأغنية في ختام العرض ضمن نفس سياق التحفيز لاستثارة الهمم بنبرة خطابية مباشرة تذكرنا بخاتمة "الحكايات":

" إلا ضاق الحال/ ما تفيد اقوال

نسكنوا الخيال؟/ ولا نركبو الهبال؟

نعيشوا المحال؟/ ولا نتوهمو الأحوال؟ ...

أنا اللي ما بايع ما دلال/ قايد سفينة الرجا وسط الأهوال

ونصيح جوال/ مقطع الوصال

ونادي بالحال/ فينكم يا رجال؟

لا تركبوا الهبال/ لا تسكنوا خيال (...)

سرجوا القدام / تسلحوا بالإقدام

قاومو الأوهام/ هزموا الظلام

يعود المعنى للكلام"[7]

فكت إذن "عقدة" الشخصين بانتصار خيار الحكمة على كل حالات الشرود والانسحاب واللامعنى. وهو ما ترجمه المخرج على مستوى الاشتغال الفني بجعل الاختيار السينوغرافي يرتسم على الشكل الآتي:

في عمق الخشبة (بؤرتها) صندوق أسود وسلم مزدوج. ومنها يمتد جسر خشبي باتجاه مقاعد الجمهور تماما كما لو كان ذلك الجسر هو لسان العرض الناطق وحده بمعقولية الأفكار، والمحتضن لاعترافات الممثلين، والمكسر للعتمات الشاملة لكل العرض، فيما تتكفل دوائر الضوء بتشكيل الفضاءات المادية والنفسية، وكذلك الأزياء التي تبدل أشكالها ولونها وفق تطور تلك الفضاءات. وذلك ما أثرى لغات العرض حيث تبين لنا أن الوعي بقيمة الأشياء ووظائفها المتعددة على الخشبة كان في مقدمة اختيارات المخرج الذي اقترح عالما فنيا قائما في الأصل على اقتصاد في الإمكانيات مقابل ثراء في الدلالات.



"أربع ساعات في شاتيلا":

جماليات الخشبة تنقذنا من البشاعة

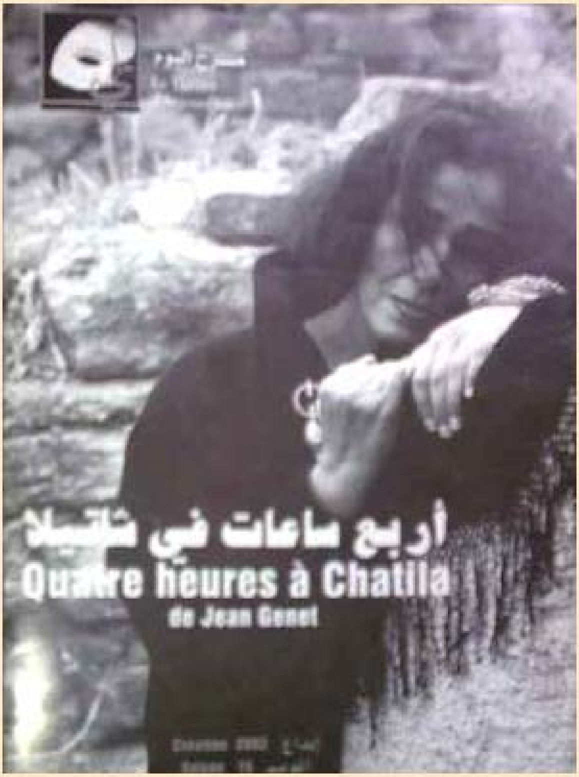
بعد "تركيبو لهبال" تواصلت أعمال عبد الواحد عوزري مؤكدة انخراطه الواعي في أفق التجريب، بحيث قدم أعمالا أسقطت رهان مهادنة الذوق السائد، ومعادلة الانفتاح بأي ثمن على الجمهور الواسع. مسرحية "أربع ساعات في شاتيلا" تقدم نموذجا لهذا الاختيار إذ تضعنا إزاء مرحلة النضج حيث تكرس عوزري، بعد تقديم عشرة أعمال أخرى، كمخرج طليعي يفجر بنيات النص التقليدي باختراق مساحات غير متوقعة.

لقد ألف الكاتب الفرنسي جان جوني "أربع ساعات في شاتيلا" كشهادة حية على وقائع المجزرة الفظيعة التي اقترفها، سنة 1982، الكتائبيون في لبنان بمشاركة ورعاية إسرائيل في حق المخيمات الفلسطينية ببيروت، خاصة مخيمي صبرا وشاتيلا. وقد تم ذلك انطلاقا من معاينة شخصية تولى فيها جوني مهمة الشهادة اعتمادا على ملكاته الكبرى في توظيف تقنيات الوصف والسرد والحوار وفي بناء الاستعارات، والإيحاء باللغة والمشاعر.

لم يختر جوني في بناء النص مسار التركيب الخطي للوقائع كما شهد عليها انطلاقا من حلوله بالعاصمة اللبنانية، والإقامة بأحد شققها بشارع الحمراء، ووصولا إلى مغادرته إياها عبر الحدود اللبنانية ثم مطار دمشق. بل أقام جوني بناء سرديا - وصفيا مركبا يوازي فيه بين تاريخين متباعدين نسبيا:

ـ هناك أولا الشهادة على تواجده سنة 1970 بمخيمات الفلسطينيين بالأردن، وبجرش وعجلون تحديدا أيام الصراع الحاد بين الفدائيين المقيمين بتلك المخيمات والدولة الأردنية. وهو ما بلغ ذروته المأساوية من خلال أحداث أيلول الأسود.

ـ وهناك ثانيا الشهادة (الخط المتوازي الثاني) الخاصة بمجزرة مخيم شاتيلا ومحيطه.



ولقد اقتضى هذا البناء المتوازي أن تتنقل الكلمات والمعاني بين تلك المرحلتين المنفصلتين في الزمن، المتحدتين في ما اعتبره جوني جمال الفدائيين، ودلالات القهر والإقصاء التي تلحق بهم من الصهاينة، ومن النظام العربي ذاته.

البناء نفسه كان أحد التحديات الموضوعة أمام عوزري الذي اختار أن يواجه ذلك بتقديم النص كما هو بلغته المكثفة، التقريرية أحيانا، وبشحناتها الإيحائية أحيانا أخرى مع العمل على اقتطاع جزء كبير من المقاطع الخاصة باسترجاع ذكريات جرش وعجلون. لترجمة ذلك أيضا وجه عوزري طاقته الإبداعية نحو رهانين اثنين:

الأول: اختيار سينوغرافي أنجزه إدريس السنوسي يجعل الخشبة بكل لغاتها وآفاقها تسمو بمعاني النص، وتخفف من أثره الخطابي الحاد بوعي سيميائي راق.

لقد جعل عوزري الممثلة ثريا جبران (جان جوني في النص) تتحرك على الخشبة ضمن دوائر ضوء متفاوتة من حيث التوهج والخفوت بتنورة فلسطينية لتكشف هول المجزرة. كانت الأرض (الخشبة) مدثرة بأقمشة وخيوط مضمخة بالدماء نفهم من تواصل العرض أنها جثث القتلى:

"لا شك أنني كنت وحيدا، أقصد أنني كنت الأوروبي الوحيد (مع بعض العجائز الفلسطينيات اللائي ما يزلن يتشبثن بخرقة بيضاء ممزقة، ومع بعض الفدائيين الأشبال دون أسلحة)، لكن لو أن هؤلاء الأشخاص الخمسة، أو الستة، لم يكونوا موجودين هنا، واكتشفت وحدي تلك المدينة الصريعة المجندلة، والفلسطينيين الممدّدين أفقيا بجثثهم السوداء المتفحمة، لكنت قد صرت مجنونا، أم أنني صرت بالفعل مجنونا؟ هل تلك المدينة المهشمة المحطمة التي رأيتها، أو ظننت أنني رأيتها، وتجولت فيها، وهي محمولة على رائحة الموت القوية، كانت، بالفعل موجودة. إنني لم أرتد ولم أسبر سوى جزء محدود من شاتيلا وصبرا، ولست متأكدا من أنني فعلت ذلك بالقدر الكافي".

تستمر الشاهدة في تعرية المكان وفضح خلفيات الصور. تصف وتسرد وتعلق مؤنبة ضمير العالم الأوروبي خصوصا، مدينة إياه على نفاق الخطاب وتواطؤ الصمت:

"كانت عزلة الموتى، في مخيم شاتيلا، أكثر بروزا لأن لهم إشارات وأوضاعا لم يهتموا بتحديدها، ماتوا كيفما اتفق، موتى مهملون، ومع ذلك كنا نحس، داخل المخيم ومن حولنا، كل عواطف المودة والحنان والمحبة لدى الأشخاص الذين ينتقلون باحثين عن الفلسطينيين الذين لم يردوا أبدا على تلك العواطف".

يتواصل التساؤل:

"كيف نبلغ أقاربهم الخبر، أقاربهم الذين رحلوا مع عرفات، واثقين بوعود ريغان وميتران وبيرتيني الذين طمأنوهم بأن أي سوء لن يصيب سكان المخيمات المدنيين؟ كيف نقول بأن هناك من ساعد على ذبح الأطفال والشيوخ والنساء، ثم تركوا جثثهم بدون صلاة؟..."

ضمن هذا المحفل الجنائزي تؤكد الشاهدة - جوني:

"منذ انقطعت الطرق، وصمت الهاتف، وحرمت من الاتصال بالعالم، أحسستني، لأول مرة في حياتي، أصير فلسطينيا وأكره إسرائيل".

إزاء ذلك تقترب الشاهدة من الأقمشة - الأجساد لتعمد في آخر العرض إلى الانصياع لندائها الداخلي بضرورة تطهير تلك الأجساد. هنا تتدخل كلمة المخرج حيث تحاول الشاهدة حمل تلك الأجساد لتنجح في النهوض بها عموديا لأن الشهداء لا يمرغون في الأرض، ولكنهم يرفعون إلى الأعالي. آنذاك تصبح الخشبة أجسادا واقفة ضمن خصوبة دلالية فائقة***

تتبعنا على امتداد هذه القراءة معالم المنجز الفني لمسرح اليوم، وتحديدا ملامح من المسار الإخراجي لعبد الواحد عوزري حيث أكدنا على نوعية رسائل مسرح اليوم الفكرية التي تضعنا إزاء مسرح قلق جوهره الاحتجاج على ما هو قائم من اختلالات تهدر كرامة الإنسان، وتفضح زيف الاختيارات السائدة مغربيا وعربيا. كما حاولنا رصد ملامح التطور الدينامي المتدرج الذي شهده المسرح المغربي من خلال مقترحات عوزري الفنية، بدءا من محاولاته الأولى، وانتهاء بتجربة واعية بقدرتها الإبداعية وهو ما يؤهلها إلى أن تظل علامة فارقة في المشهد المسرحي المغربي والعربي الراهن، علامة نقرأ امتدادها اليوم في عدد من التجارب الراهنة التي استأنفت مسار البحث والتجريب ضمن آفاق أكثر تعددا وغنى.



المونودراما بين سؤال الهوية الإبداعية والسعي إلى تأسيس وعي جمالي جديد

الطاهر الطويل

يرى نقاد غربيون أن نظرية المونودراما، بما هي نظرية البطل المركزي ونظرية المرايا التي تعمل على مضاعفة هذا البطل، تتجسد في إشكالية الذات التي تتعدد عبر تلوينات لا حصر لها على مستوى الهوية. في المونودراما لا يوجد سوى بطل واحد يمكن التفاعل معه؛ ووضعه يتقوى من خلال جميع الأحداث الدرامية التي يحياها أو يستحضرها وكذا من خلال الشخصيات التي يتقمصها، مما يمكّن المتفرج بعد ذلك من فهم الرؤية المقدمة إليه، أي مشاهدة العالم من خلال زاوية نظر البطل ووعيه.[1]

وفي هذا السياق، من الجدير التأكيد على أن المسرح يقوم بدور مزدوج في الوقت نفسه: إشاعة الإيهام وإدانته في الوقت نفسه، ومن ثم فقد عرفت دراسة المتخيل ظاهرة مماثلة، هي ما أطلق عليه فرويد «الإنكار» Verneinung، وتدور حول قدرة العقل على التمسك بخيالاته الخاصة، دون أن يتخدع بها.[2] أما فرانز كافكا فيرى أنه عندما يحوّل المسرح أشياء غير حقيقية إلى حقيقية، فإنه يحقق بذلك أهم تأثيراته، إذ تصبح الخشبة منظار الروح الذي ينير الحقيقة من الداخل.

وإذا كانت «المونودراما» تعتمد على وجود فرد واحد يمثل شخصية واحدة، فهي ـ مع ذلك ـ لا تمنع قيام ذلك الممثل، لوحده، بأدوار متعددة. وفي هذه الحالة، نكون أمام ما اصطلح عليه بـ«Monopolylogue» أي «المسرحية وحيدة الممثل متعددة الأدوار».



منابع وجذور

هل ثمة منابع معينة «للمونودراما» يمكن الإقرار ـ بنوع من الوثوقية ـ بكونها تُعدُّ البذور الأولى التي انبثقت منها، ونقطة الانطلاق التي بدأت بها؟ لعل طرح هذا السؤال «الجينيالوجي» وتلمس الإجابة عنه، يتيحان لنا ضبط أوجه الائتلاف والاختلاف بين «المونودراما» في وضعيتها الراهنة، وبين جذورها وبداياتها الممكنة أو المفترضة؛ كما يسمحان لنا ـ في الوقت ذاته ـ إثبات أو نفي خصوصية ومصداقية الممارسة المسرحية المونودرامية التي تجسدها التجارب الحالية.

في هذا الإطار، يذهب بعض مسرحيينا ـ باحثين ومبدعين ونقادا ـ إلى اعتبار تلك الجذور متمثلة في المسرح عند اليونان؛ فيما يتلمسها البعض الآخر منهم في الأشكال التمثيلية الفردية عند العرب. الشيء الذي يستدعي استحضار هذه

الجذور المفترضة ومساءلتها.ويجمع جل الدارسين على أن ملامح المسرح اليوناني قد تشكلت، في البداية، من خلال أناشيد «الديثرامبوس – Dithyrambos» التي كانت تُرتل أثناء عبادة إله الخصب والثمار والخمر: ديونيزوس «Dionysos»، أو باخوس «Bakkhos»، بواسطة جوقة دائرية «Kyklios Khoros»،[3] تعرف اختصارا بـ «الكورس». وكان يصاحب الإنشادَ رقصٌ جماعي، تعبيرا عن موضوع ما، غالبا ما يكون دينيا. وقد استمر ذلك إلى غاية القرن السادس قبل الميلاد، حين ظهر الشاعر ثسبيس «Thespis»، فأحدث أول تحول نوعي في مسار الدراما. ففي سنة 550 ق. م – وقيل سنة 534 ق. م – أدخل ثسبيس شخصية الممثل الواحد، حيث أسند الدور الأساسي لرئيس الجوقة «Coryphee»، وغالبا ما كان هو الشاعر نفسه مؤلف – المسرحية، فيما أبقى للجوقة مهمة الإنشاد والتعليق وترديد بعض الحوارات.

والأرجح أن وجود هذا الممثل الفرد أملته ضرورة فنية بالدرجة الأولى؛ إذ من شأنه أن يتيح للممثل تجسيد السلوكات الفردية، والإفصاح عن الأحاسيس الداخلية للشخصية أو الشخصيات المتقمّصة (حين كان التقمص من أولى أبجديات التمثيل)، مما يتطلب مهارات جسدية واستعدادات نفسية مضاعفة بكثير عما لو تعلق الأمر بجماعة تشكل كتلة واحدة متجانسة، لا يُنظر إليها في جزئيتها، بل في كليتها. ومن ثم، جرى الانتقال من الفضاء الطقوسي المرتبط بوجود «جوقة»، إلى الفضاء التمثيلي الفردي الحافل بعناصر الفرجة الحية التي يُديرُها شخص واحد. وفي هذا الصدد، يرى أحد الدارسين أن التغيير الذي أحدثه «ثسبيس» بإدخال شخصية الممثل الواحد أدى إلى «زيادة العنصر الدرامي في الديثرامب، بحيث أصبح الحركة، واحتل العنصر المسرحي مكانة في الحدث، وظهرت فكرة الحوار».[4]

أما من حيث التمثيل وطريقته، فقد كان الممثل يقوم بمفرده بتمثيل جميع أدوار الشخصيات المسرحية، بأن يلجأ إلى داخل الحجرة ليغير ملابسه وقناعه بملابس وقناع شخصية أخرى، في حين تستمر الجوقة في الإنشاد حتى يظهر مرة ثانية يمثل الشخصية الجديدة، وهكذا حتى ينتهي من تمثيل جميع الأدوار.[5] والجدير بالذكر أن «ثسبيس» كان يقدم عروضه المسرحية على عربة عرفت باسمه، ويتنقل بواسطتها – مع فرقته المحترفة – عبر سائر بلاد اليونان. وبخصوص الجمهور، فإنه «لم يعد يكوّن الحلقة التقليدية، بل صار يتجمع في نصف دائرة، بعد أن يجلس أصحاب الصفوف الأمامية ويقف الآخرون».[6]

وهكذا نلاحظ أن إحداث ثسبيس للمثل الواحد لم يَعْنِ، بالضرورة، الاقتصار على شخصية واحدة في المسرحية، فقد كانت هناك عدة شخصيات يقوم الممثل بأداء أدوارها (وهو ما سبقت الإشارة إليه باسم : Monopolylogue)؛ مثلما لم يعن احتكارا لحلبة التمثيل من طرف الممثل وإقصاء للجوقة، فقد احتفظت هذه الأخيرة بحضورها الملحوظ، ولو كعنصر مساعد ومكمل؛ إذ لم يكن من الهين الاستغناء عن دورها، وهي التي ظلت ـ لمدة طويلة – مرتبطة بمنظور ميثولوجي وعقائدي، أكثر منه مسرحي، ولكن أهميتها أخذت تتقلص – فيما بعد – رويدا رويدا.

وبهذا، فإن مبدأ الحوارية الذي يقوم عليه المسرح قد ارتبط بظهور الممثل الواحد، قبل وجود الممثلين – في صيغة التثنية أو الجمع ؛ فلم يناقض أحدهما الآخر ولم يُلغِه. وهذه إحدى الثوابت التي ستظل ملازمة لأي تمثيل فردي، سواء كان مقننا وخاضعا للقواعد المسرحية باخلاص، أم عفويا أو متمردا عنها بإصرار. فالتفاعل بين الفرد (الممثل) والجماعة (الجمهور) في المسرح شيء وارد وراسخ دائما، بالنظر إلى طبيعة حوارات الممثل التي تصير غير ذات

أما من حيث التمثيل وطريقته، فقد كان الممثل يقوم بمفرده بتمثيل جميع أدوار الشخصيات المسرحية، بأن يلجأ إلى داخل الحجرة ليغير ملابسه وقناعه بملابس وقناع شخصية أخرى، في حين تستمر الجوقة في الإنشاد حتى يظهر مرة ثانية

إن الحديث عن «المونودراما» يحتم بالضرورة، تلمس موقعها في سياق الحركة المسرحية بالوطن العربي؛ لكونها محكومة بالهواجس ذاتها التي تحكم التجارب المسرحية العربية، وتُبَنْيِنُ مختلف طروحاتها النظرية والعملية؛ وهي هواجس تصب جميعها في بوتقة البحث عن صيغة مسرحية أصلية ومتميزة

جدوى في حالة عدم وجود متلق، وبالنظر - إلى طبيعة مشاركة هذا المتلقي - غير المفرد طبعا، التي تتمظهر في إطار ردود فعل واعية أو غير واعية (من حوارات قصيرة وتعاليق وأغان ...إلخ) .

تأسيساً على كل ما سبق، يغدو من نافلة القول، اعتبار أن ثسبيس كان له فضل السبق في وضع اللبنات الأولى للمسرح اليوناني، من خلال شكله المسرحي الذي بقي سائدا إلى حين ظهور «أسخيلوس - Aiskhylos» (525/456 ق. م)، حيث طوَّرهُ بإضافة ممثل ثان؛ «فأصبح الممثل الأول يقوم بدور البطولة فقط، ويقوم الممثل الثاني بباقي أدوار المسرحية». (7) وبعده أدخل «سوفوكليس - Sophokles» (496/405 ق. م) الممثل الثالث. مما مهد الطريق للدراما اليونانية لكي تزدهر بفضل هؤلاء وغيرهم من الأعلام. فلا غرو، إذن، أن نجد أرسطوطاليس يرى في كتابه «فن الشعر» (الذي ألفه حوالي سنة 334 ق. م) أن تطور التراجيديا اليونانية كان يتماشى مع زيادة عدد الممثلين.[8]

وهنا، يحق لنا أن نتساءل : هل يمكن تفسير وجود مسرح الممثل الواحد، حاليا، بأنه ارتداد إلى المنطلق المسرحي كما عرفناه عند ثسبيس ؟ . ليس سهلا الإقرار بذلك بصفة قطعية، نظرا لاختلاف الشروط التاريخية التي أفرزت كلا منهما؛ ولكن هذا لا يمنع من اعتبار عمل ثسبيس منبعا وإطارا مرجعيا يستند إليه مسرح الممثل الواحد في إثبات هويته.

إن الحديث عن «المونودراما» يحتم بالضرورة، تلمس موقعها في سياق الحركة المسرحية بالوطن العربي؛ لكونها محكومة بالهواجس ذاتها التي تحكم التجارب المسرحية العربية، وتُبَنْيِنُ مختلف طروحاتها النظرية والعملية؛ وهي هواجس تصب جميعها في بوتقة البحث عن صيغة مسرحية أصلية ومتميزة، تبرز، من خلالها، خصوصية الذات المبدعة للإنسان العربي. وسبيل ذلك النهل من المرجعية التراثية واستلهامها، على المستويين الفني والفكري، بغية تأسيس خطاب وشكل مسرحيين مغايرين. إن «المونودراما»، منذ ظهورها على الساحة العربية، وجدت نفسها مندمجة في صلب سيرورة مختلف التجارب والاجتهادات السابقة، هذه السيرورة التي تتقاطع عندها قناعات مشتركة نختصرها على الشكل التالي :

- إن تأسيس المسرح العربي لا يمكن أن يتم دون اللجوء إلى المرجعية التراثية، قصد تحقيق امتداد إبداعي للذات العربية، وإثبات هويتها الفاعلة القادرة على التكيف مع القضايا المعاصرة.

- لا مناص من التمرد على الشكل الغربي التقليدي للمسرح، لأنه ذو طبيعة زجرية وقمعية تكبح كل رغبة في محو أية قطيعة كائنة أو ممكنة بين الممثل والجمهور. كما أنها تعمل على تكريس نمط من الطقوس الصارمة، تعطي السيادة الكاملة لفكرة الإيهام.

- إذا كانت الاتجاهات المسرحية الحديثة ـ على المستوى العالمي ـ قد أثرت المسرح بنظرياتها التي غيرت نوعية العلاقات المختلفة سواء بين الممثل ودوره بالتخلي عن التقمص والاندماج في الدور، أو بين الممثل والجمهور، بالإلحاح على مبدأ المشاركة وتكسير الجدار الرابع، وكذلك إدخال الارتجال وطريقة المسرح داخل المسرح. وإذا كان معظم المسرحيين العرب قد استفادوا من تلك النظريات الشيء الكثير، فإنه ليس من المبالغة بمكان ـ مع ذلك

يقوم مسرح الممثل الواحد على اختزال وتكثيف في الإمكانيات والوسائل المادية والتقنية، واختزال وتكثيف في الأحداث، وكذا في عدد الممثلين بالاقتصار على ممثل واحد يعد قطب رحى العرض بكامله

- تلمّس سمات تلك المستجدات في الأشكال التمثيلية العربية التقليدية. وخصوصا المونودرامية منها، على الرغم من بساطتها الظاهرية.

وبهذا، جسّدت «المونودراما» ملامح المنحى التأصيلي أصدق تجسيد. فلا غرابة أن يغدو الممثل الواحد في هذا المسرح، إذنْ، استمرارا متطورا للراوي والحكواتي والسامر والحلائقي والمداح، ويصير مؤهلا لتقديم فرجاته في أي مكان تتوافر فيه شروط اللقاء الجماعي الذي يسمح بالتمثيل والاستجابة التلقائية، حيث تمتزج عناصر فرجوية متعددة فيما بينها، من حكي وتجسيد للمحكي وشعر ورقص وغناء... دونما خضوع لصرامة القواعد أو تقيد بالقوالب (المستوردة والجاهزة) .

خصائص

لـ «لمونودراما» مجموعة من الخصائص يمكن إجمالها في العناصر التالية:

يقوم مسرح الممثل الواحد على اختزال وتكثيف في الإمكانيات والوسائل المادية والتقنية، واختزال وتكثيف في الأحداث، وكذا في عدد الممثلين بالاقتصار على ممثل واحد يعد قطب رحى العرض بكامله. على أن اختزال عدد الممثلين ليس يعني - حتما - اختزال عدد الشخصيات المسرحية الممثلة؛ إن فردية المشخِّص في المسرحية ذات الممثل الواحد تقابلها، عادة، تعددية المشخصين، حيث نكون أمام شخصيات متعددة يجسدها ممثل واحد، أو يحكي عنها، أو يتم إدراج أصوات خارجية لها، أو تُجسّد بواسطة قطع من الديكور أو الإكسسوار أو صور مرسومة... ومن ثم، تتعدد المواقف والأصوات والحالات، وتكون شخصية واحدة، حاضرة كانت أم غائبة، إحالة على نماذج إنسانية ما أو مجموعة بشرية خاضعة لتقسيمات أو جغرافية أو طبقية أو فكرية...

على صعيد آخر، وفيما يفسر البعض الترميز لشخصيات معينة بقطع الديكور أو الإكسسوار، بأنه «تشيىء للإنسان»، يعتبر البعض الآخر الأمر أنه «أنْسنة للأشياء» بجعل العلامات المسرحية المتعلقة بالشخصيات المجسّدة تنتقل من المستوى التقريري والتعييني ذي الصلة الوثيقة بمطابقة الواقع، إلى المستوى الإيحائي الذي يتيح للشخصيات اكتساب بُعد دلالي عميق.

في «المونودراما» تكاد الحدود الوهمية القائمة بين هذه الطرفين تغيب وتنمحي كلية، لكي يتحقق التواصل المزدوج والمشاركة المتبادلة، بشكل فعلي وملموس. فالممثل حين يبدأ العرض المسرحي، يمثل «مع» الجمهور وليس «لـ» الجمهور. بمعنى أن الجمهور ينتقل من اعتباره مستهلكا فقط، إلى كونه مشاركا ومنتجا في العمل المسرحي وذا دور مهم فيه، دور يُسند إليه - مُواضَعَة - قبل العرض وأثناءه. وكما قيل: إن «المونودراما» تهدف إلى تحويل اللامُمَثل (الجمهور) إلى مُمثّل.

على أن هذا المسعى لا يعني - كما يقول الفنان المسرحي المغربي عبد الحق الزروالي - تكسير الجدار الرابع على الطريقة البريختية من خلال إلغاء الحاجز الوهمي بين خشبة المسرح والجمهور، وإعطاء مجال أوسع للممثل؛ وإنما يعني إلغاء الحاجز الوهمي بين التمثيل واللاتمثيل. كما يلح الزروالي على ضرورة إعطاء كل الصلاحيات للجمهور للمشاركة في كتابة المسرحية من جديد، لأن المؤلف فرد والجمهور جمع، ومن الخطأ أن تطغى فكرة الفرد على أساس كبت أفكار الجماعة.[9]

استنتاجات

1. إن هذه «الظاهرة» ماضية في الانتشار والذيوع، على الرغم من تباين المواقف حولها. ففيما يعتبرها البعض إحدى أزمات المسرح العربي المعاصر، يتعامل معها البعض الآخر كتجارب مسرحية لا تختلف عن باقي التجارب إلا بمقدار استجابتها للشروط الإبداعية التي ينبني عليها العرض المسرحي. وبذلك، فأراؤهم لا تعير مسألة عدد الممثلين في مثل الأعمال أية أهمية.

2. إن صفة الفردية أو الواحدية في التمثيل ليست خاصية ثابتة أو حكما صارما، بل إنها تتمتع بنسبية معينة :

3. ـ أولا: لقيام «المونودراما» على عدة عناصر (تأليف، تمثيل، إخراج، تقنية ...) تؤكد على التعددية والجماعية، وتجعل التمثيل لا يتحقق إلا بها.

4. ـ وثانيا: لوجود شخصيات إضافية، في بعض المونودرامات، إلى جانب الشخصية المحورية، سواء كشخصيات مساعدة تظهر فوق الخشبة بكيفية معينة، أو كشخصيات غائبة يقع استحضارها بواسطة أصوات خارجية «Voix off» أو عن طريق علامات ما، لغوية أو غير لغوية .

5. إن حديثاً يطمح أن يكون شاملا وعميقا عن إحدى التجارب المونودرامية، لا يمكن تحقيقه من خلال التعامل معها كتجل نصي ليس إلا: إذ أن هويتها المسرحية لا تكتمل سوى بتحقق شرط التمثيل الفعلي ـ الفردي. ومن ثم، فإن أي مونودراما ـ في رأينا ـ يستلزم تقييمها بمراعاة حالتيها المتعالقتين معا: كبناء درامي؛ ثم كاشتغال ركحي، يكون فيه الممثل هو سيد الخشبة، المتحكم ـ إلى حد كبير ـ في نجاح العرض أو فشله .

6. إن التجارب المونودرامية العربية ـ عموما ـ تستند في تصورها العام على استلهام الأشكال التمثيلية الفردية، التراثية والشعبية (الراوي ـ الحكواتي ـ السامر ـ المداح...)، بغية إقامة نوع من الألفة بين العرض ومتلقيه العربي من جهة، وبين العرض نفسه ـ برؤيته الإبداعية والفكرية ـ والتراث العربي، من جهة ثانية.

7. ودخلت المرأة هي الأخرى مجال «المونودراما» لتؤكد جدارتها في التأليف والتمثيل والإخراج، وأيضا لتصب في العمل المسرحي معاناة بنات جنسها، وأحلامهن، وهواجسهن. وأخيرا، لتنخرط في سيرورة الرسالة الإبداعية... القومية والإنسانية، التي ينهض بها أكثر من مسرحي عربي، وعلى أكثر من جهة.



أي أفـق «للمونودراما» (أو مسرح الممثـل الواحد) في الوطن العربي؟

لن نراهن أبدا على المستقبل. لكننا نعتقد أنّ الاعتراض على وجود هذا «الاتجاه» أو المغالاة في انتقاده، كثيرا ما يجانب الموضوعية، فيكون محض تأويلات وإسقاطات غير إبداعية، لم يعد ثمّة ما يبررها؛ وذلك بالنظر إلى نمو عدد مسرحيات الممثل الواحد، وحيازة كثير منها على تقدير وإعجاب النقاد والمهتمين والجمهور (وإن كانت هناك ـ بالطبع ـ تجارب أخرى لا ترقى إلى مصاف الأعمال الجيدة)؛ خصوصا وأنه أضحى جليا كون نجاح عمل مسرحية ما ليس رهينا قطعا بعدد الممثلين المساهمين فيه، وإنما بمدى قدرته ـ فرديا كان أم جماعيا ـ على إنتاج فرجة مسرحية رفيعة ومنسجمة العناصر النصية والإخراجية والتشخيصية، وذات حمولة فكرية جادة.

ومما يسمح لمسرح الممثل الواحد بالانتشار والذيوع مرونته الكبيرة التي تتجلى في:

- قابليته لاستثمار معطيات النظريات والمدارس المسرحية العالمية، وكذلك نتائج الاجتهادات والأبحاث العملية في مجالات بناء النص والتصور السينوغرافي وميكانزمات فن التشخيص...إلخ.
- انفتاحه على كل الدعوات المسرحية العربية التأصيلية، سواء تجلت في اتجاهات ومذاهب أم في تجارب متفرقة، واستعداده للتعامل معها وفق القناعات المشتركة.
- تطبيقه الفعلي لفكرة استلهام الأشكال الفرجوية الشعبية، واعتبارها قالبا مسرحيا ذا طبيعة قومية، لا مجرد زخرف إبداعي ثانوي.
- تجاوزه للصعوبات المادية والمعنوية المتعلقة بعملية الإنتاج المسرحي، إذ يتم إنجاز مسرحيات الممثل الواحد بأقل الإمكانيات المادية والبشرية، ويسهل تنقل الفرقة المسرحية التي تكون عادة قليلة العناصر المشاركة في إنتاج العرض (حتى إنها قد تصل إلى عنصر إضافي واحد أو عنصرين فقط.) .
- انتقاله إلى حيث يتواجد الناس ويتجمعون (أندية، مقاهٍ، دور شباب، مراكز ثقافية، مستشفيات، ثانويات، أحياء جامعية...إلخ)، لا انتظار قدوم الجمهور إلى البنايات المسرحية.

ونضيف إلى ما سبق ذكره أن استمرارية المونودراما وتطورها يتطلبان وعيا عميقا بأسسه الفنية، وأيضا وجود ريبرتوار نظري ونصي في المجال نفسه.



الهوامش والمراجع:

1. Spencer Golub, Le monodrame, structure de base pour l'étude de Nicolas Evreinov, Traducteur : R. Parsons G. Abensour, In: Revue des études slaves, tome 53, fascicule 1, p. 18, 1981.

2. Ross Chambers, Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre ; Etudes littéraires, Université Laval, p. 408, décembre 1980.

3. استقينا الصيغ الأجنبية لهذه الأسماء من «معجم الأعلام الأسطورية والتاريخية»، مسرحية «السحب»، ج 2، س. من المسرح العالمي، 9/87.

4. د. إبراهيم سكر، «الدراما الإغريقية»، ص 10، المكتبة الثقافية، عدد 103.

5. حسن إلهامي، «تاريخ المسرح»، ص 11/12، سلسلة كتابك، 151، دار المعارف، مصر.

6. د. حسن المنيعي، «التراجيديا كنموذج»، ط. 1، ص 11، 1975، دار الثقافة، الدار البيضاء.

7. حسن إلهامي، مرجع سابق.

8. أرسطو طاليس، «فن الشعر»، ص 15، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

9. عبد الحق الزروالي، "عودة إلى موضوع المسرح الفردي"، العَلم الثقافي، ص. 11، 23 فبراير 1979.



منيرة الزغيمري

ملــــف العــــدد

النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي

الهيمنة الذكورية نموذجا

ارتبط المسرح بقضايا المدينة منذ الإغريق، فالشرط الاجتماعي كان حاضرا في مختلف مراحل التشكل المسرحي، إذ لا يمكن عزله عن تاريخية المدينة، لأنه صورة مطابقة لحقيقتها بتراتبيتها وبتوافقها ونشازها، غير أن التناول السوسيولوجي يجعل العمل المسرحي منتجا يكشف عن الأنساق المشكلة للمجتمع، وبالتالي إعادة قراءة المجتمع وفق معايير علمية، فالسوسيولوجيا تبحث في تضاريس الحقل المجتمعي لرسم صورة واضحة عنه، إنها معرفة مبنية على معايير لدراسة الاضطرابات الاجتماعية بعيدا عن التفكير التقليدي، وتتخذ الصرامة الإبستيمولوجية منهجا لإعادة مساءلة الظواهر الإجتماعية بعين فاحصة، وسوسيولوجيا المسرح تشتغل وفق نفس معايير السوسيولوجيا العامة، غير أنها تتوجه إلى الإبداع المسرحي إنتاجا واستهلاكا وتبحث عن الأنساق المشكلة للمجتمع، إنها تنطلق من معرفة المسرح إلى معرفة المجتمع .

وقد استطاعت الدراسات المسرحية ما بعد الحداثية تقويض المقاربات النقدية الكلاسيكية، منتجة مفاهيم جديدة تعيد مساءلة الخطابات والمسلمات التي شكلت مركزا وتفتح الباب أمام الهويات الهامشية ولتعدد الأصوات المشكلة لبنية المجتمع، فلم تعد دراسة الخطاب المسرحي ترتكن للآليات الجمالية والبلاغية التي يعلن عنها النص، بل سعت الدراسات ما بعد الحداثية إلى مساءلة الثوابت الفكرية والكشف عن الخطابات المضمرة التي هي انعكاس حقيقي للمحيط، فإذا كان الخطاب المسرحي يولي أهمية خاصة للثقافة المهيمنة، ويحتفي بالصيغ الجمالية التي تعترف بالسائد وتتجاهل كل ما من شأنه أن يعكر صفو سلطتها، فإن هذه الخطابات سرعان ما أصابها التشويش والإرباك وإعادة المساءلة من طرف ثقافة مناوئة لقوى الظلم وباحثة عن الحرية، إنها إبداع ثائر يأبى الاعتراف بهامشيته التي تسكن بداخله، ويسعى جاهدا ليتحول إلى دال معرفي على ثقافة مجتمعية كتب لها الإنزواء والتهميش.

> **إن التناول السوسيولوجي يجعل العمل المسرحي منتجا يكشف عن الأنساق المشكلة للمجتمع، وبالتالي إعادة قراءة المجتمع وفق معايير علمية**

من هنا سعت المقاربة السوسيولوجية إلى البحث عن المضمر والمسكوت عنه، إيمانا منها بأن اللعبة الاجتماعية مرتبطة بآليات التنافس والهيمنة والصراع، وسنركز في هذه الدراسة على آليات النقد الثقافي وما يتيحه من إمكانيات معرفية وسعت مداركنا باتجاه نقد الخطاب وكشف أنساقه ليلامس التصورات والرؤى المؤسسة للثقافة الإنسانية بشكل عام، كما سنعتمد على

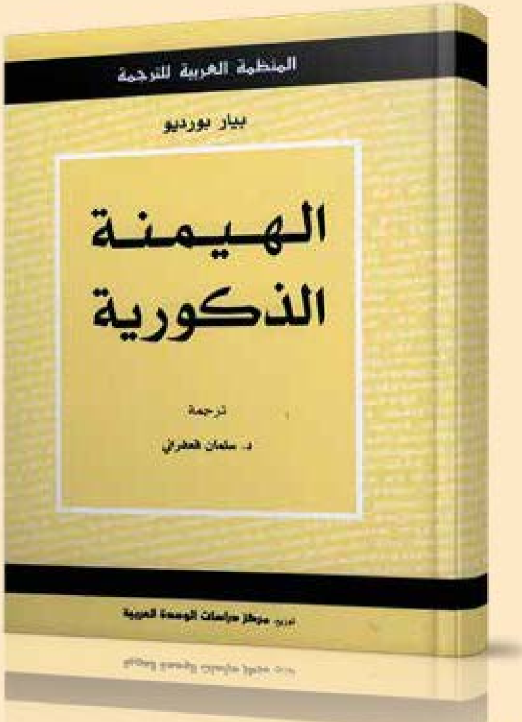
نظرية بيار بورديو الذي تبنى المقاربة الماركسية الجدلية، لإبراز الهيمنة الذكورية والعنف الرمزي الذي تمارسه هذه السلطة في مجتمعاتنا التقليدية، ليتم شرعنتها وجعلها مسلمات بديهية، خصوصا وأن أساس مشروعيتها مرهون بالقبول والاعتراف بها وتمريرها سواء عن وعي أو غير وعي.
إن السوسيولوجيا من هذا المنطلق تسعى "إلى تعرية واقع الهيمنة والقوة والنفوذ، وانتقاد المجتمع الليبرالي المعاصر الذي يتميز بالظلم واللامساواة وصراع الحقول والطبقات الإجتماعية . فتصبح السوسيولوجيا حينئذ أداة فعالة للنقد الجذري، وكشف المضمر واستنطاق المسكوت عنه، وفضح لعبة التنافس والهيمنة"[1].

وعليه، ستتمحور الإشكالية العامة لهذه المداخلة حول البحث عن الأنساق المضمرة التي جعلت المرأة تختفي وتظهر في الساحة المسرحية، وعن حضورها موضوعا ممثلا من طرف السلطة الذكورية، وكذا الإبداعات النسوية التي جاءت كرد فعل على هيمنة المؤلف والمخرج المسرحي بصيغة المذكر، لنتساءل بعدها عن كيفية مقاربة المرأة لجنسها، هل كرست الهيمنة الذكورية الممارسة عليها أم أبانت عن ثقافة مقاومة للهيمنة ؟ وأخيرا هل استطاعت تجاوز ثقافة المقاومة ؟.

1 - النسق السوسيوثقافي وخطاب الهيمنة :

يتشكل النسق من أجزاء متماسكة ومتناغمة إيقاعيا، فهو لا يصل حد التجانس والتطابق بقدر ما يحتفي بالترابط والاختلاف، ويتأسس المجتمع تبعا لأنساق مختلفة قد تتباين في جزئياتها لكنها تتفاعل ويؤثر بعضها ببعض لتكوين بنية المجتمع، فالنسق الاجتماعي " نظام ينطوي على أفراد " فاعلين " تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق"[2]، إنه يتحدد عبر وظيفته التي تشتغل في الخطابات الجمالية مراوحة بين مضمر غير معلن، وظاهر يكشف عنه النص الإبداعي منذ الوهلة الأولى، فالحيل الجمالية الفنية والأدبية تمرر أخطر الأنساق وأشدها عنفا في "حبكة متقنة، ولذا فهو(النسق المضمر) خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها (...) قناع الجمالية اللغوية، وعبر اللغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة "[3].

إنها أنساق تضمر التراكمات التاريخية لمنظومة الأفكار والآراء، وكذا لتشعب الإيديولوجيات والرؤى التي قد تمرر عن غير وعي من طرف المبدع بفعل العنف الرمزي اللطيف والعذب كما يصفه بورديو، حيث لا يشعر أفراده بالتغير والتبدل بل يقبلونه ويوافقون عليه وقد يتواطؤون في تأكيده وتكراره إنه: " ذلك العنف الناعم واللا محسوس واللامرئي من ضحاياه أنفسهم، والذي يمارس في جوهره بالطرق الرمزية الصرفة للاتصال والمعرفة، أو أكثر تحديدا بالجهل والاعتراف، أو بالعاطفة حدا أدنى وذلك كله متأصل في العقول والأجساد، أدمج على شكل ترسيمات (shémes) لا واعية من الإدراك الحسي والتقييم"[4]، إنه يمارس هيمنته وحركيته خارج حدود الوعي، فالنسق متغير وغير ثابت لأنه خاضع للتحول المجتمعي الذي يلغي أنساق ويؤكد أخرى كما " لا يفقد أساسه الجوهري ولكنه يمتلك مرونة التحولات ويستجيب لمقتضى المتغيرات فيتكيف معها دون أن يتلاشى جوهره "[5]، وفي كل الحالات يبرز العنف الرمزي آلية أساسية لتمرير الخطابات، رغم نفي المجتمعات التقليدية الأبوية/ البطريكية وجود عنف ممارس عليها،



معتبرة سلوكاتها الثقافية مسلمات لا تحتاج للمساءلة، إنها تحمل ثقافة مسالمة تختفي معها صور الرفض والمقاومة مقابل شيوع مبادئ القبول والإنصياع.

ويحتاج فهم النسق المضمر مهارات وكفاءات لغوية وتواصلية وموسوعة فكرية بصفة عامة، لأن فهم المضمر لن يستقيم بدون تعمق ثقافي، فالإبداع المسرحي بشقيه الأدبي والفني يقتضي فهما خاصا لثقافة منتجيه مؤلفين ومبدعين وأيضا متلقين لهذا الخطاب الجمالي الذي لا ينفلت من إيديولوجية المجتمع، لأنه مرآته العاكسة لانتصاراته وانتكاساته، وتظهر الأنساق السوسيوثقافية الظاهرة والمضمرة في الخطاب المسرحي متعارضة ومجسدة لآليات الصراع بين المسيطِر والمسيطَر عليه، فإيديولوجيا الهيمنة هي الموجه الأساسي للسيرورة الاجتماعية، والمنعكسة قصرا على الخطابات الجمالية فالنسق الذكوري موضوع الدراسة، يكشف عن وعي النساء بالسلطة الذكورية القاضي بعدم "مواجهة الفحل، ولزوم الصمت أمامه، حتى لو أخطأ فإن أخطاء الفحول صواب مجازي، إن ما لا يجوز لغيرهم يجوز لهم، فهم أمراء الكلام، وكل فحل ثقافي فهو محصن ومحروس، تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذه نموذجا للقدوة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسخ"[6].



إن الحركة النسائية هي الفتيل المؤهل لإشعال المجتمع الأبوي المستحدث من الداخل

فالنسق الذكوري لا يسعى إلى شرعنة حضوره ذاتا عكس النسق الأنثوي التابع والمتخذ موضوعا للقبول والشرعنة فـ" قوة النظام الذكوري تتراءى فيه أمرا يستغني عن التبرير، ذلك أن رؤية مركزية الذكورة تفرض نفسها كأنها محايدة، وإنها ليست بحاجة إلى أن تُعلن عن نفسها في خطب تهدف إلى شرعنتها، والنظام الاجتماعي يشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها "[7].

وفي مقابل السيطرة الذكورية، برزت الحركات النسوية الرافضة لأشكال الهيمنة بفعل التغير الاجتماعي الحداثي المعاصر الذي آمن بأن " حركة تحرير المرأة ستصبح بالضرورة رأس حربة التغيير الاجتماعي والثقافي. وحتى على المدى القصير، فإن الحركة النسائية هي الفتيل المؤهل لإشعال المجتمع الأبوي المستحدث من الداخل، وإذا ما أتيح لها أن تتنامى ثم تستقل فإن هذه الحركة ستكون بمثابة الدرع الواقي من شراسة الأبوية والانتكاسات الرجعية، وسترسخ نفسها على أنها حجر الزاوية الذي سيقوم عليه نظام الحداثة"[8].

وتماشيا مع هذا الوضع بدأت الخطابات الجمالية بما فيها المسرح تتجه نحو الثورة على الثوابت والمرجعيات الثقافية المتواضع عليها والتمرد المعلن " على الأطر المرجعية التي تأسر الجسد الأنثوي في سراديب معتمة "[9]. لقد رفضت الحركات النسوية الاستناد إلى الاختلاف البيولوجي بين الجنسين، والمفضي إلى الإعلاء من شأن الذكورة على حساب الأنوثة، أو إلغائها كما في بداية ظهور المسرح في الأوطان العربية والذي انزوى معه الجسد الأنثوي وأقصي من ولوج عالم التمثيل، فمثلت الأدوار النسوية في مسرح مارون النقاش من طرف ممثلين ذكور، وقوبلت تجربة القباني ويعقوب صنوع بعد اعتمادهما على العنصر النسوي بالرفض والتصدي، بفعل هيمنة النسق الديني والموروث التقليدي الذي يرى المرأة عورة، فـ" المرأة لم تكن غائبة قبل سنوات الستينات عن الإبداع المسرحي وإنما كانت مقصاة من الشرعة canon التي تم احتواؤها داخل

الممارسة الخطابية للرجل، وإخضاعها من ثمة لهيمنة قضيبية"[10].

فالجسد الأنثوي لم يستطع في مجتمعه المنغلق مقاومة هذيان السلطة الذكورية، فكان الانزواء مصير هذا الجسد، وأزمته أزمة ثقافة حولته إلى هامش وتابع، وإلى "عفوي ومسلوب" كما أكد بورديو.

2- الرؤية الذكورية للمؤنث: مسرحية الحكواتي الأخير لعبد الكريم برشيد نموذجا:

ترصد مسرحية الحكواتي الأخير زمن الانحطاط في ظل التحول القيمي والمجتمعي، فشخوصها منهارة في واقع منهار، تتعارك على أديم صفحتها إيديولوجيات رافضة لجو الفساد وأخرى راضية مستكينة، فخطاب النص لا ينفصل عن خطاب المجتمع، بحيث لا يمكن "فهم النص المكتوب دون تخيل وضعية قائمة، تطرح شروط ايديولوجية تخص الزمن الذي كتب فيه النص"[11].

إن مسرحية "الحكواتي الأخير" هي احتجاج ضد الظلم بطوبناته الذي يلحق الإنسان، ويلحق المرأة التي جعل لها مشهدا خاصا يعرض فيه صفات النساء في "سوق النسا"، فصفاتهن حسب السائد والمتعارف عليه تتراوح بين المكر والضعف، والشيطنة، والغواية، هن نماذج تشير إلى الدونية في زمن الانحطاط فتشييء المرأة وجعلها دمية وجعل الدمية امرأة، يبين أن قيمة الجسد الأنثوي وصلت " في المجتمع المتدني إلى التدني العقلي والوجداني صارت معه المرأة للعب واللهو والزينة والجنس بعد أن سلبها المالكون قواها الخاصة بها، والمميزة لشخصيتها، فخضعت لهذا الاستلاب الذي أدى بها إلى المذلة والتشوه"[12].

إن صورة المرأة/الدمية تستبطن دونيتها وتبعيتها لسلطة واقع ذكوري وتحويلها إلى رمز ودلالة يزكي هذا الطرح، فمشهد "سوق النسا" يعج بنساء المجتمع الماكرات



الخاضعات، وقد تحولن إلى دمى خاضعة مستسلمة لسلطة الحكواتي والمجتمع معا، وقد ساعده في ذلك استعانته بالسخرية اللاذعة الهادفة إلى نقد الواقع بصور محملة بالتشويه المضحك، حيث جعلنا نلامس جرح واقع غائر بطريقة ساخرة تحملنا على الضحك الذي قد يصل حد البكاء، فالمشهد يحيل بأنساق مضمرة غير معلنة عن وضعية المرأة في المجتمعات التقليدية، فالجسد الدمية " يمتلك من الطاقات ما هو خارج سلطة العقل والعاطفة ولكي يتحرر من عبوديته ينبغي إلغاء السلطة الأولى، سلطة العقل"[13]، فهل الحديث عن المرأة يبقى محتجبا وغير معلن دائما، ألا يزكي هذا الوضع سيرورة الإقصاء المتنامية قبلا ؟ هل سلسلة البوح عن معاناة المرأة تقضي بضرورة إلغاء العقل والاحتيال على الصيغ الفنية الجمالية لتحقيق الظهور والتجلي؟ إن المشهد يؤسس لصراع الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية ليؤكد طرح الهيمنة الذكورية، غير أن المسرحية بعد مشهد "سوق النسا" تبرز نسقا مغايرا ينذر بهيمنة الأنوثة مستقبلا إذ تتحدث إحدى شخصيات المسرحية عن الصراع الاجتماعي بين ثنائية الأنثوي والذكوري يقول:

" وهذه المرأة المزوقة ...(يشير إلى امرأة في الحلقة) إنها تطالبني بحقوقها الأخرى، مع أنني لا أعرفها، وما هي ابنتي ولا أختي ولا هي زوجتي ولا مطلقتي. لقد أخذت مني كل شيء، وما تركت معي أي شيء إلا الجلد الذي يكسو عظمي، وهذا الرداء الذي يستر عورتي ...

لقد أعلنت علي الحرب وقالت ....

- المرأة : أنت خصمي وعدوي. اعطني حقوقي وحريتي وأطلق يدي (يضحكون)

وسألتها - بكل احترام طبعا - عن جرمي وذنبي فقالت :

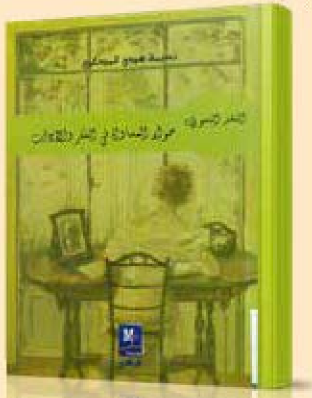
- المرأة : ذنبك أيها الرجل ... أنك رجل"[14].

ترصد مسرحية الحكواتي الأخير زمن الانحطاط في ظل التحول القيمي والمجتمعي، فشخوصها منهارة في واقع منهار، تتعارك على أديم صفحتها إيديولوجيات رافضة لجو الفساد وأخرى راضية مستكينة

3 - النسوية في المسرح : مابين الرفض والمقاومة:

كشف الإبـداع النسوي عن خصوصية المجتمعات الذكورية، مقابل تمرد غير معلن من طرف ثقافة نسوية مضادة، فالثقافة السائدة تكرس مبدأ السلطة والهيمنة الذكورية، جاعلة المرأة موضوعا خاضعا، في حين أن المرأة الآن تحاول وطأ مجال الإبداع بخطى محملة بصيغ الرفض والاحتجاج لشتى صور الهيمنة " وهذا ما دفع الحركات النسائية إلى السعي لتغيير النظام اللغوي التقليدي، عبر وضع برنامج تحرري يأخذ بعين الاعتبار مسألة تركيب لغة متحررة من القيود التي تعيق تحرر فكر المرأة، وتعبر عن المساواة لأن مفاهيم الذكوري والنسوي هي مفاهيم ثقافية "[15].

ويستند الإنـتـاج النسوي إلى الوعي المعرفي والفكري المبني على حرية التعبير التي لا تعترف بالفروقات البيولوجية بين الجنسين، إنها حركة اجتماعية ثقافية سعت إلى رد الاعتبار للأنثوي المهمش وفسح المجال له للمشاركة في صياغة القيم والمفاهيم الاجتماعية إلى جانب الرجل. فتحولات المجتمع والتغيرات الناتجة عن المدنية والحداثة، انعكست على الإبداع فظهرت كتابات نسوية مضادة للكتابة الذكورية تؤمن بالحرية والمساواة، وتتوق إلى الانسلاخ من القيم المتوارثة، رغم صيغ الرفض والنقد المصاحبة لهذا الإبداع، خوفا من شيوع ثقافة أنثوية حداثية منفلتة من الهيمنة السائدة، والتي غالبا ما توصف بأنها ثقافة مدعومة من جهات خارجية تسعى للنيل من الثوابت والمسلمات الاجتماعية، ففكر "المؤامرة" حاضر في ثقافتنا، بصورة تجعلنا نتغاضى عن أخطائنا، ونبتعد عن النقد الذاتي الذي قد يكون الوسيلة الأنجع لتجاوز أزمة الفكر والثقافة والوعي، ففكر" المؤامرة" يزيح المسؤولية عن الذات ويلقيها على الآخرين، عبر تخوين أبناء المجتمع الحامل لفكر مغاير، أو الحرص من الآخر الأجنبي وجعله عدوا، قد يسعى للنيل من ثوابتنا في أية لحظة، ومن ضحايا فكر "المؤامرة" المرأة التي تصبح كبش فداء تلقى عليها مختلف عيوب وعثرات المجتمع وفشله.



ففكر "المؤامرة" لعبة سلطوية في الأساس صاحبت الوجود منذ الأزل ومنها سلب حقوق المرأة الذي لم يرتبط بأي دين ولا بأي شريعة سماوية، لقد كان فعلا إنسانيا محضا نتج عنه تصاعد قوى الهيمنة مقابل تصاعد مـوازي لقوى المقاومة، ومنه المنتج النسوي المسرحي الذي سعى إلى التمرد على خصوصيات المجتمعات التقليدية، التي " تؤثم أفرادها حينما يقدمون تصورات مغايرة لما هي عليه، فكل جديد هو نوع من الإثم، (وهذه هي صورة) المجتمعات الآخذة بهوية ثابتة الملامح فلا تعترف بالتحول، ولا تقر به."[16].

كشف لنا المنتج النسوي المسرحي عن تصور مختلف للأشياء، خصوصا عندما تصبح الأنثى موضوعا إبداعيا من طرفه، فحينها سيعلن الطابو عن نفسه ليتحول إلى موضوع يناقش، فيؤسس بذلك نصا إبداعيا مغايرا ومقاوما


مسرحية "ديالي" لمخرجتها نعيمة زيطان



لثقافة الرجل، إنه نص مؤنث بنرجسية الأنثى، ردا على التهميش والانزواء الذي طالها والمرتبط حتما بالسيرورة التاريخية والثقافية المتوارثة، والعائد إلى فهم معين للنسق الديني والثقافي الذي يجعل المرأة جسدا بلا روح فهي العورة، الناقصة عقل ودين، وهي المثيرة، اللعوب، مواصفات أطرت المرأة في خانة الشهوة واللذة، وأخضعتها لذكورية متعالية تابعة لسلطويته التي حددها منذ الأزل وأي تشويش للسلطة الذكورية يوصف في الغالب بأنه انحدار قيمي وتفسخ عقائدي وانحلال أخلاقي.

وفي هذا الصدد شكلت مسرحية "ديالي" لمخرجتها نعيمة زيطان، والمقتبسة من المسرحية الأمريكية Le monologue Du Vagin، والممثلة من طرف فرقة مسرح أكواريوم حدثا ثقافيا سمته الرفض والمقاومة للسائد الثقافي، لقد شكل خطوة جريئة لتناوله موضوعا خاصا بالحياة الجنسية للمرأة، حيث سعت المخرجة إلى مسرحة الطابو ومواجهة نواقص المجتمع بالفضح والتعرية، وقد نهجت المخرجة فتح نقاش مع المتفرج الذي شكل عينة من المجتمع عبر " استنطاق الجنسانية الأنثوية من خلال ملء الاستمارات وجلسات نقاش مع نساء مغربيات من مختلف الأعمار والمشارب. وبعد العرض الأول مباشرة، استمر هذا التفاعل من خلال فتح نقاش بين الخشبة والقاعة، وتم تحويل المسرح إلى منتدى حقيقي لتبادل الآراء حول قضايا حساسة تهم المجتمع المغربي بأسره "[17].

إن المسرحية تمرد معلن ضد مصادرة حرية المرأة في التعبير عما ينتهك يوميا في صمت، فالمسرحية تنقسم إلى فصلين، شخوصها أرقام نكرة تحيل إلى الأنوثة المغتصبة باسم الحشمة والخوف والعار، هي صور لنسوة اغتصبهن مجتمعهن بعدما خضعن لنزوات رجل. وجهت انتقادات عديدة للمخرجة لاعتمادها لغة الهامش الفاضح وجعلها عنوانا وموضوعا للمسرحية ف " ديالي " إحالة إلى العضو الجنسي الأنثوي الذي يتم توصيفه عادة بالكلام الفاحش والبذيء، في حين كان بإمكانها تجاوزه والتعبير عنه جماليا عبر الإيحاء والرمز غير أن رد المخرجة كان صارما، وهو لماذا نخشى هذا المصطلح في حين أن خطاب الجنسانية أمر حاضر في شوارعنا وفي مجتمعاتنا؟

إن المنتقدين لعنوان المسرحية يحركهم المتخيل الثقافي الذي يربط المرأة بالشهوة و الغواية، في حين ترى المخرجة في مسرحة الطابو مواجهة صريحة لخبيات المجتمع الذي يمارس الفساد ولا يقبل التصريح به، إن ما يهمنا في هذه المداخلة هو مقاربة الفن المسرحي سوسيولوجيا، لمعرفة التطور الاجتماعي والتغيرات الحاصلة فيه على مستوى الأنساق و القيم، فكما يقول روجيه باستيد: " بدأنا من سوسيولوجيا تبحث عن الاجتماعي في الفن، فانتهينا إلى سوسيولوجيا تسير في الاتجاه المعاكس، من معرفة الفن إلى معرفة الاجتماعي "[18].

لقد شكل النص المسرحي المدروس حدثا ثقافيا تضمن أنساق متعددة معلنة ومضمرة فرغم جرأة الطرح، فإن تناوله من طرف المخرجة هو بمثابة رد نسقي على المذكر، ورؤية نسقية بديلة تنطوي على معايير تقييمية جديدة للواقع، نسق ينتصر للمضمر والمؤنث والهامشي، ومنشغل بتعرية النمطية التي طوقت المرأة لعهود باعتبارها خاضعة وتابعة ومتكسرة وغير فاعلة.



قوبلت مسرحية "ديـالي" بالرفض المجتمعي وحوكمت حكما أخلاقيا، وبهذا التقييم برزت السلطة الذكورية من جديد لتعلن عن هيمنتها والتي لن يشعر بها إلا الذين " يحاولون مخالفتها، حينئذ يتعرضون لعقبات وموانع أو يقعون تحت طائلة الجزاء الحضاري المادي أو الأدبي، أو سخرية الرأي العام ونقمته ونفوره واستنكاره واستهجانه إلى غير ذلك من أنواع الجزاء الثقافي والحضاري"[19]، أبان استنطاق الجنسانية الأنثوية من طرف المخرجة المسرحية عن انتقاد شرس، علما أن الجسد الأنثوي استبيح قبلا من طرف ذكورية جعلته موضوعا لها بل وشكلته وفق قناعاتها وثقافتها، في حين شكل الحديث عن الجسد الأنثوي طابو حتى بالنسبة للمرأة نفسها، لتبقى خاضعة لرقابة ذكورية تجعل فضاءها محصورا ف " ليس هناك من فضاء ممكن بالنسبة للمـرأة، غير ما هو مراقب ومكبـوت"[20]، لتبقى تحت وصاية الخطاب الذكوري الذي " يحدد سقف جرأتها ... وإن تجاوزت هذا السقف، قذف بها خارج المطلق، ونعت منجزها باللا إبداع/ اللا فن/ اللا مسرح ...والبورنوغرافيا، في أغلب الأحيان"[21].

نتبين من خلال ما سبق، أن حراك الأنثى شكل نسقا مضمرا ضد الهيمنة الذكورية، وضد كل أشكال التسلط والعنف، وهو ما عبر عنه مسرحة الجسد الأنثوي بطريقة صادمة جعلته يصوغ الرفض قولا وفعلا ضد أي هيمنة، غير أن اتخاذها وضعا دفاعيا مقاوما كشف من ناحية أخرى عن سقوط المرأة في فخ الذكورة والاستسلام للهيمنة الذكورية المضمرة، لأن محاولة خلق مركزية أنثوية مناهضة هو في حد ذاته اعتراف بالمركزية الذكورية.

كما أبـان طرح الجنسانية في العروض المسرحية عن تحول اجتماعي قيمي يبرز " تغيرا بنيويا يمس طبيعة النسق الاجتماعي برمته، كما يمس توجهه العام وشكل تنظيمه"[22]، وتحول أنساق القيم يبين طبيعة هذه الأنساق النسبية التشكل فهي متحولة وغير ثابتة، ومرتبطة في أقصى تجلياتها بالانفعالات لذلك تبرز المقاومة أمام كل تغير لا يوافق المجتمع ككل أو فئة معينة منه، فلقد تلاشت بعض القيم مثل الطاعة والحياء مقابل بروز قيم الحداثة والحرية.

وعموما بدا لنا من خلال تناول الجنسانية في المسرح أننا نعيش عصرا مزجت قيمه مزجا خصوصا في الآونة الأخيرة، فبين القيم الحداثية والقيم التقليدية نشأت علاقة تفاعلية رسمت حدود مجتمع تتصارع أنساقه لتشكيل المغرب المعاصر .

الهوامش

1. الطاهر لقوس علي: الرمزية عند بيير بورديو، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية .ب/ قسم الآداب والفلسفة، العدد 16، جوان 2016 ص: 40
2. إديت كريزول: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى 1993، الكويت .ص: 411
3. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثالثة 2005 ص: 79
4. بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: د. سلمان قعفراني، مراجعة: د. ماهر تريمس، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى نيسان (أبريل) 2009، ص: 8/9
5. أحمد يوسف: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2003 ص: 122
6. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 210/211
7. بيار بورديو : الهيمنة الذكورية، ترجمة: د. سلمان قعفراني ص: 27

8. د. هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان- تشرين الأول / أكتوبر 1993 ص: 174

9. رشيد أترحوت، شعريات المغايرة بلاغات البذاءة في الدراماتورجيا المغربية المعاصرة (دراماتورجيا زهرة مكاش) نموذجا، ضمن كتاب: الدراماتورجيا الجديدة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، كتاب جماعي، سلسلة دراسات الفرجة، العدد: 32، المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الأولى 2014 ص: 175

10. خالد أمين: الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، ضمن كتاب: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، تأليف، محمد سيف وخالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم، 28، الطبعة الأولى 2014 ص: 54

11. Patrice Pavis :L'analyse des spectacles ;édition nathan université, paris, p : 191

12. د. عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير، نص مسرحي، تقديم : د. عبد الرحمن بن زيدان مؤسسة " إديسوفت" للنشر، الطبعة الأولى، 2005-2004 ص: 20/21

13. أحمد قتيبة يونس: البناء الدرامي في مسرح خيال الظل (ابن دانيال)، دراسات موصلية، العدد الحادي عشر- كانون الثاني 2006. ص: 69

14. د. عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير، ص: 68

15. نعيمة هدى المدغيري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط/ المغرب، الطبعة الأولى 2009، ص: 80

16. عبد الله ابراهيم : حوار الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، ثقافتنا للدراسات والبحوث، المجلد 5/ العدد السابع عشر 1429/2008، ص: 117

17. خالد أمين: الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، ضمن كتاب: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، ص: 58

18. ناتالي إينيك : سوسيولوجيا الفن، ترجمة: حسين جواد قبيسي، مراجعة: فواز الحسامي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى: حزيران (يونيو) 2011 ص: 52

19. د. طالب عبد الكريم كاظم القريشي: الظاهرة الاجتماعية عند إميل دوركايم (تحليل اجتماعي)، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، العدد السادس، السنة الثالثة 2012. ص: 337

20. محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، افريقيا الشرق- الدار البيضاء 1988، ص: 53

21. خالد أمين، الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، ضمن كتاب: دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، تأليف: محمد سيف – خالد أمين ص: 56

22. Georges Balandier. Sens Et Puissance Les Dynamiques Sociales. Quadrige. PUF.Paris 4 édition 2004. P : 85



ملف العدد

محمد فراح

عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي
و هاجس التأصيل والتجريب في المسرح المغربي

تعتبرالعملية الإبداعية فعالية إنسانية وخلقا يهدف إلى تجاوز المعتاد وتخطي ما هو سائد ومألوف لإنتاج صور ودلائل وأفكار مغايرة فضلا عن التطلع إلى آفاق جديدة تؤكد الملكة الإبداعية لدى الإنسان باعتباره كائنا عمليا يسعى دائما إلى تغيير واقعه وبناء علاقة ملائمة لطموحاته وميولاته نحو الانعتاق والتحرر.

إن عملية استحضار التراث القومي لا تتحدد في عملية إحيائه أو تحديثه، وإنما تتحدد بعملية استيعابه استيعابا عقلانيا نقديا، والعمل في الوقت نفسه على خلق تراث جديد يشكل نقطة الانطلاق من خصوصية الخبرة القومية والاجتماعية والإنسانية للواقع الذي يعبر التراث السابق بمختلف مكوناته بعدا وجدانيا ومعرفيا[1] . يعني هذا أن ارتباط العملية الإبداعية بالتراث ينبغي أن يكون في حقيقته ارتباطا جدليا بالذات المغيرة والمتغيرة في الوقت نفسه .

و إذا كان الأمر كذلك فكيف تعامل المسرح المغربي مع التراث؟ وكيف تمت عملية استحضاره في التجارب المسرحية المغربية؟

تعامل المسرح العربي عامة والمسرح المغربي خاصة مع مسألة التراث في إطار إشكالية التأصيل، أي في إطار البحث عن قالب مسرحي عربي متميز له خصوصيته وفرادته التي تجعله يتجاوز المسرح الغربي على الطريقة الإيطالية، هذا فضلا عن كون ممارسة التأصيل التي استهدفها المسرح العربي لم تكن تقتصر على بعث تلك الأشكال التراثية أو استلهامها ولكنه كان يهدف إلى حماية بعض التقاليد الثقافية والعمل على بلورتها تحقيقا لمجموعة من الوظائف التي تتداخل فيما بينها لتفرز أبعادا فنية وجمالية وفكرية وإيديولوجية، ذلك لأن الكاتب المسرحي لا يعتبر مؤرخا ولكنه كاتب درامي يأخذ من التاريخ ما يلائم طروحاته ومضامينه المسرحية، ولأن الفن المسرحي يقوم أساسا على المتخيل الذي يسقط من حسابه كل تراتبية ممكنة الشيء الذي يجعله يخرج عن المألوف ويتطلع إلى آفاق جديدة.

تعتبرالعملية الإبداعية فعالية إنسانية وخلقا يهدف إلى تجاوز المعتاد وتخطي ما هو سائد ومألوف لإنتاج صور ودلائل وأفكار مغايرة فضلا عن التطلع إلى آفاق جديدة تؤكد الملكة الإبداعية لدى الإنسان باعتباره كائنا عمليا

إن الفنان المسرحي حينما يسترجع التراث ويعمد إلى توظيفه في العمل الدرامي لا يهدف بهذه العملية إلى استغلال التراث واتخاذه قناعا يخفي بواسطته مواقفه وآراءه السياسية، ولكنه يهدف بذلك إلى نقد الواقع المعاصر بواسطة توظيف الرمز التراثي والأسطوري حتى لا يقع في المباشرة التي تقتل الفن المسرحي[2]. لذلك فإن الخطاب المسرحي الذي يستحضر التراث يتمثل في استبدالات من النصوص، أي أنه تناص، ففي فضاء هذا الخطاب تتقاطع مختلف الوحدات والدلائل المسرحية وتتحايد، بمعنى أن هذا الخطاب المسرحي لا يبقى منغلقا بل ينفتح على الممارسات الفنية والفكرية والإيديولوجية السابقة عليه، إنه يصهر مختلف هذه الممارسات ويقيم مواجهة بين بعضها وبعض ليصبح بذلك متعدد الأصوات ومتعدد اللغات.

إن الخطاب المسرحي المتناص مع نصوص أخرى إنما يكون إعادة قراءة لها وتحريكا وتكثيفا وتحويلا، بما يعني أن قيمة الخطاب المسرحي الذي يستلهم التراث تكمن في فعله التدميري للنصوص واستعادتها وتحويلها[3].

إن مسألة تأصيل التجارب المسرحية تعتبر قاسما مشتركا بين شرق العالم العربي وغربه، وذلك ناجم عن الإحساس العميق بالتناقضات السياسية والمجتمعية التي يعاني منها الواقع العربي، هذا ناتج في الوقت نفسه عن ضرورة الالتزام بالقضايا العربية الوطنية منها والقومية. "إن الدعوة إلى تأصيل المسرح دعوة لازمة وضرورية كضرورة الديمقراطية للمسرح.... فالتأصيل هو أحد الطرق المؤدية إلى شعبية المسرح وقوميته في آن واحد، فلا تأصيل دون تبن لأشكال التراث والإبداعات التي يمارسها الشعب في حياته اليومية "[4].

يستنتج من هذا القول أن على المسرحيين العرب القيام بإثراء الظاهرة المسرحية بروافد من التراث شريطة تبني مواقف نقدية تقوم على إعادة تركيب عناصر هذا التراث وفق منظومات فكرية وجمالية جديدة.

لقد تنبه رواد المسرح العربي منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما أدركوا أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل معالم الثقافة العربية، لذلك كان لزاما عليهم البحث عن هويتهم وخصوصيتهم، وكان التراث هو المصدر الذي وجودا فيه بغيتهم لأنه يمثل مقومات الأمة العربية واستمرارية نوعيتها وتميزها[5]. وأمام هذه الرغبة الملحة للرواد الأوائل في بناء مسرح عربي عمدوا في البداية إلى عملية الترجمة والاقتباس والتعريب، لكن أمام إحساسهم العميق بالاستلاب وبالغربة والانسلاخ عن الذات لجأوا إلى عملية البحث في المخزون الفكري والشعبي والحضاري للأمة العربية بهدف تقريب المسافة بين الإنسان العربي وقضاياه الفكرية والثقافية والحضارية المعاصرة. غير أن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا – مع ذلك- امتلاك وعي نقدي للتراث، فجاءت أعمالهم المسرحية مضطربة وغير متناسقة مع الاستعراض التاريخي للأحداث والشخصيات، الأمر الذي جعلهم يسقطون في المباشرة الناتجة عن عدم تحوير الوقائع التاريخية بشكل يجعلها فاعلة ومتفاعلة مع الواقع، لذلك يمكن القول إن تعامل الرواد الأوائل كمارون النقاش وخليل القباني مثلا مع التراث يعتبر تقنية سطحية أفقية تقتصر على الرجوع إلى العهود العربية المشرقة والشخصيات التاريخية العظيمة[6]. وفي مرحلة لاحقة عمد المسرحيون العرب إلى استنطاق التراث وتوظيفه بكل مكوناته ومحاولة إسقاطه على الواقع العربي المتردي في إطار قالب مسرحي عربي تجاوز الشكل الغربي على مستوى الكتابة النصية، الشيء الذي جعله يدخل في حركة ابداعية يبلورها مناخ المسرحية الداخلي وخطوطها وامتداداتها العربية المتوغلة في البحث عن منطلقات ومصادر تراثية[7].

إن هذا الموقف الجديد من التراث يختلف كل الاختلاف عن الموقف الأول لأنه ينطلق من تقنية نقدية عمودية تتعامل مع المادة التاريخية تعاملا تغلب عليه المراجعة

على المسرحيين العرب القيام بإثراء الظاهرة المسرحية بروافد من التراث شريطة تبني مواقف نقدية تقوم على إعادة تركيب عناصر هذا التراث وفق منظومات فكرية وجمالية جديدة.

والرفض وإعادة البناء والتحويل، وقد ساعد على ذلك المناخ الفكري الذي صاحب الثورات العربية، لأن هذا المناخ كان حافزا على البحث والدراسة والتجريب من أجل خلق مسرح عربي شكلا ومضمونا، مسرح عربي يرفض الشكل الغربي المنقول مستوحيا قالبه من التراث المسرحي الشعبي في البلدان العربية كما يستمد كلمته من القصص والمحكيات الشعبية أو من الأساطير والخرافات العربية[8].

لقد ذهب حسن المنيعي إلى أن المسرح المغربي قد أخذ يستوعب في باطنيته أمرين أساسيين: خصائص المسرح الغربي المقوض بمبدأ الإيهام، وكنوز التراث العربي، وهذه الميزة جعلت منه مسرحا شموليا سواء على مستوى الفرجة أو على مستوى النص الذي أصبح ينطوي على تلوينات فكرية عامة.[9] ويفهم من هذا الرأي أن المسرح المغربي شأنه في ذلك شأن المسرح العربي قد ولد من النقل والاقتباس وحافظ على بعض الخصائص الشكلية للمسرح الغربي لكنه في الوقت نفسه وظف التراث العربي الأصيل الذي لا يخلو من العناصر الدرامية المتحركة التي أعطت لهذا المسرح صورته النهائية التي لا تخلو من خصوصية وتمايز. إن المسرح المغربي أمام رغبته الملحة في اكتساب هويته عمد بدوره إلى استحضار التراث وذلك من خلال استدعائه لبعض الأشكال الفرجوية الشعبية من جهة ومن خلال توظيفه للتراث العربي الإسلامي بهدف معانقة قضايا الإنسان العربي من جهة أخرى. وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أولئك الرواد الأوائل كالطيب العلج والطيب الصديقي وإلى تلك الجهود الكبيرة التي بذلها المسرحيون الهواة لإغناء الحركة المسرحية المغربية ومدها بمجموعة من العناصر التراثية كمحمد مسكين وأحمد العراقي وعبد الكريم برشيد والمسكيني الصغير وغيرهم.

إن تعامل التجارب المسرحية المغربية مع التراث لم يخضع لنفس المنطلقات والتصورات لأن هناك اختلافا جوهريا على مستوى الطرح بين التجارب المسرحية الأولى والتجارب اللاحقة، فالرواد الأوائل، كالطيب العلج مثلا، تعاملوا مع التراث باعتباره مادة تاريخية تفتقر إلى النشاط والفاعلية لذلك جاءت جل أعمالهم المسرحية التراثية متسمة بالسطحية والتقريرية والانطباعية على أساس أن هذه السمات تخلق روحا آنية في الإبداع المسرحي وتجعل الماضي يعيش في الحاضر، وعلى الرغم من إشارة هذه الأعمال إلى الإنسان المعاصر وقضاياه فإن الحكاية التراثية تظل محتفظة فيها بشخصياتها وأحداثها التاريخية[10].

و أمام تلك التغيرات والتحولات التي عرفها العالم العربي بصفة عامة والمغرب بصفة خاصة بدأ المسرحيون المغاربة يطمحون إلى بناء فرجات مسرحية تتلاءم وطبيعة هذه التحولات آخذة بعين الاعتبار المناهج والتصورات النقدية الجديدة التي أخذت تتعامل مع الظاهرة الإبداعية باعتبارها نمطا من أنماط الوعي بالواقع وبالمتغيرات الاجتماعية والسياسية الشيء الذي جعلهم يستوعبون مسألة التراث وتوظيفها برؤى وتصورات مختلفة، وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى الطيب الصديقي الذي يعتبر على حد تعبير الدكتور حسن المنيعي أهم صانع للفرجة التاريخية المتحررة التي لا تجعل المسرح ينغلق حول حرفية النص أو الوثيقة التاريخية وإنما تدفعه إلى تكسير القيود واقتحام الفضاءات الواسعة[11]، الشيء الذي مكنه من إضفاء خصوصية على الظاهرة المسرحية المغربية وإحداث رد فعل على تلك التجارب الغربية التي كانت مهيمنة، وعلى الرغم من ذلك فإن الطيب الصديقي وإن تفوق في البحث عن قالب مسرحي عربي جديد من خلال توظيفه التراث الشعبي والعربي لم ينجح في عملية تنوير هذا التراث بشكل يجعل منه عاملا تحريضيا وتحفيزيا للمتلقي المغربي. يقول حسن المنيعي في هذا الصدد : " ومع ذلك فإننا نؤاخذه (الصديقي) نظرا لما ينطوي عليه مسرحه من مغالطة لأنه لا يتعدى جانب الإبهار الفني، ولا يبدو سوى متعة جمالية كثيرا ما تخلو من التنوير الفكري والمضامين الاجتماعية التي تنتقد الأوضاع وتتلفظ بجوهر الحقيقة "[12].

كان التسليم بالهوية التعددية للنص القرآني إذن من البواعث الحيوية على تشاغُلِ المفسرين به وتنويع أنظارهم الفهمية والتأويلية إليه

بعد هذه المحاولة الرائدة في التعامل مع التراث عرف المسرح المغربي محاولات وتجارب مسرحية أخرى استلهمت التراث وعملت على توظيفه في أعمالها المسرحية كتجربة المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد ومسرح النفي والشهادة عند محمد مسكين والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير، التي عمدت إلى النبش في الذاكرة التراثية للإنسان العربي والمغربي وحاولت إعادة كتابة التاريخ من جديد وإلى إعادة تركيب عناصره داخل منظومة فكرية وفنية جديدة بغية تحقيق تواصل جماهيري بين الظاهرة المسرحية والمتلقي الشيء الذي تولد عنه خلق وإبداع أشكال فرجوية جديدة فتحت المجال أمام انبثاق وظهور رؤى وتصورات فكرية عملت على ترشيد الظاهرة المسرحية المغربية وإحداث قطيعة مع الأشكال المسرحية التي كانت سائدة من قبل.

يعتبر المسرح الاحتفالي من التجارب المسرحية المغربية التي كانت لها ميزة خاصة في التعامل مع التراث وفي الدعوة إلى ضرورة قيام الظاهرة المسرحية على الأصول والقواعد الاحتفالية التي تجسدها الطقوس والتجمعات والمظاهر الشعبية التي تثري الذاكرة العربية والمغربية كما يتجلى ذلك بوضوح من خلال بيانات وتنظيرات هذه التجربة التي حاولت من خلالها بناء قالب مسرحي عربي / مغربي له سماته المميزة. يقول الدكتور حسن المنيعي في هذا الصدد : " مما لا شك فيه أن الاحتفالية كانت أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية وذلك من خلال بياناتها وكتاباتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وتبعيته للغرب، وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته ومكوناته الأساسية المتجذرة أصولها في الذاكرة الشعبية"[13].

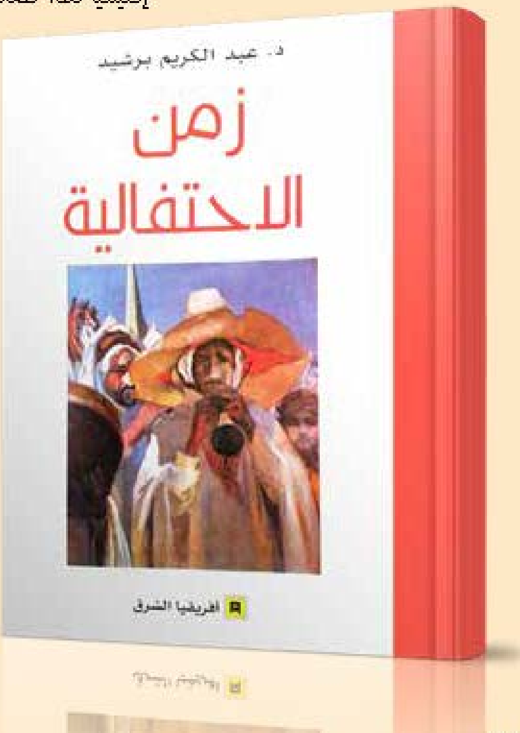
إن عملية تأصيل الظاهرة المسرحية المغربية ألزمت الدكتور عبد الكريم برشيد بالتوجه نحو التراث بمعناه العام والشامل باعتباره رافدا أساسا من شأنه أن يسبغ على الظاهرة المسرحية شكلا ومضمونا متميزين وذلك بهدف الالتحام بالمتلقي / الجمهور وجعله عنصرا مشاركا وفعالا في العملية المسرحية. لقد وقف عبد الكريم برشيد كثيرا عند تلك الدعوات التأصيلية التي نادى بها كل من الطيب الصديقي وعلي الراعي ويوسف ادريس وتوفيق الحكيم ووجد أن هذه الدعوات على الرغم من اختلافها الظاهر تنتهي إلى حقيقة واحدة وهي أن المصدر الذي صدرت عنه يعتبر مصدرا واحدا هو الاحتفال، فالحلقة والبساط والحكواتي والسامر والراوي والمداح ما هي في الواقع إلا مظاهر وتجليات متعددة لشيء واحد هو الاحتفال .[14] وهكذا فإنه إذا كان المسرحيون العرب قد سبقوا إلى التعامل مع التراث العربي وحددوا موقفهم منه فإن البحث عن الهوية العربية في نظر الدكتور عبد الكريم برشيد يجب أن يسلك ثلاث طرق أساسية هي :

- البحث في المواد الخام العربية، وهذا شيء اهتدى إليه المسرح العربي مبكرا

- البحث عن نظرية مسرحية مستمدة من فلسفتنا العامة

- البحث عن صيغة مسرحية تكون أكثر استيعابا للمضامين الفكرية وأكثر فاعلية في التواصل[15].

انطلاقا من هذه الاعتبارات كان للاحتفالية موقف متميز من التراث يتمثل في كونه وسيلة وليس غاية وفي أن علاقتنا به ينبغي أن تقوم على أسس جديدة، إذ يجب أن نملكه بدل أن يملكنا وأن نوجهه نحو المستقبل بدل أن يجذبنا نحو الماضي، وأن نجعل منه تراثا شاملا بدل أن يكون إقليميا هذا فضلا



إن المسرح – من منظور الاحتفالية- يسعى إلى تحقيق التواصل عن طريق توظيف لغة ذات أبعاد إنسانية عامة وعن طريق تجاوز الواقع والحوار مع الجمهور من خلال عروض تقوم على المشاركة الجماعية لاعتمادها على التلقائية والعفوية الشعبية والتجريبية

عن ضرورة التمييز داخله بين ما هو جوهري وما هو عرضي[16].

إن الدكتور عبد الكريم برشيد يعتبر التراث مصدرا مهما وغنيا في الكتابة الدرامية لأنه بمنزلة ذاكرة جماعية تلتف حولها كل الذوات، إنه ذاكرة لها صلة بالماضي وبالتاريخ وبالأرض لذلك فإن الكتابة المسرحية المؤسسة ينبغي أن تكون ذاكرة موصولة بالمستقبل، وبناء عليه يبقى التراث الشعبي في حاجة إلى إحداث تغييرات جوهرية في بنياته الأساسية بمعنى أن كل فكر له مرجعية في الماضي لابد أن ينسجم- على حد تعبير عبد الكريم برشيد- معنا / نحن/ الآن/ هنا، وبغير هذا الانسجام فإن هذا الفكر سيظل ميتا فاقدا لكل علاقة بالناس وبالأشياء وبالزمن وبالمكان[17]، ذلك لأن التراث لا يكون له وجود خارج " النحن" ولا يمكن أن يكون له معنى إلا بوجودنا وحضورنا، كما أننا عندما نؤكد على " الآن" فإن ذلك لا يفهم منه إحداث قطيعة مع الماضي، لأن الكتابة المسرحية المؤسسة الحقة لا ينبغي أن تنطلق من فراغ لأنها امتداد طبيعي

لما هو كائن وموجود، امتداد يخلق ولا يعيد نفسه، ولذلك انطلقت الكتابة المسرحية عند عبد الكريم برشيد من ذاكرتين أساسيتين: ذاكرة الأفراد وذاكرة الجماعات. وتتأسس هذه الذاكرة الأخيرة على التراث والتاريخ وعلى الوجدان الشعبي، لكن الاقتصار على الموروث الشعبي وحده لا يمكن أن يبني مسرحا احتفاليا لأن الاحتفالية تنطلق من تصور ورؤية احتفالية للوجود الإنساني ككل ولذلك تعاملت هذه التجربة المسرحية مع التراث في كل أبعاده القومية والكونية والجهوية والعالمية شريطة تجديد هذا التراث وعصرنته وتحريك كل الثوابت فيه وتوجيهها نحو المستقبل، وهذا الاعتبار هو الذي دفع الاحتفالية إلى التعبير عن طموحها في أن تصبح عنصرا فاعلا ومتفاعلا مع الثقافة العربية والإنسانية[18]. يقول الدكتور حسن المنيعي في هذا الصدد : " إن المسرح – من منظور الاحتفالية- يسعى إلى تحقيق التواصل عن طريق توظيف لغة ذات أبعاد إنسانية عامة وعن طريق تجاوز الواقع والحوار مع الجمهور من خلال عروض تقوم على المشاركة الجماعية لاعتمادها على التلقائية والعفوية الشعبية والتجريبية ولحرصها على التعامل مع التراث نظرا لما ينطوي عليه من تنوع وثراء، ولما يختزنه من طاقات تمثل ذاكرة الشعب[19]. يفهم من هذا القول أن المسرح الاحتفالي يرتبط بوجود شبكة من العلاقات، علاقته بالفكر الإنساني، وعلاقته بالتراث، فضلا عن علاقته بالتجارب المسرحية الحقيقية، إن هذه العلاقات تقوم على أساس جدلي يتشكل من الفعل وردود الفعل المضادة[20].

لقد استطاع عبد الكريم برشيد من خلال مجموعة من النصوص المسرحية كعنترة في المرايا المكسرة وامرؤ القيس في باريس وعطيل والخيل والبارود والزاوية وسالف لونجة... إلخ أن يوظف التراث المغربي والعربي والإنساني بهدف خلق مسرح فاعل ومؤثر في الجماهير وبهدف تقديم تطبيقات إبداعية لبياناته وطروحاته النظرية، ففي مسرحية عنترة في المرايا المكسرة مثلا انطلق عبد الكريم برشيد من عنصر أساس هو " الحلقة" باعتبارها مؤسسة تروج لمفهوم بطولي زائف وتهدف إلى إنتاج معرفة دوغمائية للإبقاء على إنتاج نوع معين من المعرفة الطوباوية. وإذا كانت الشخصيات المسرحية في هذا النص تنتظر من الراوي أن يحكي لها عن عنترة فإن هذا الأخير لا وجود له في الواقع لأنه يعتبر رمزا أو مؤشرا على القيم الإنسانية الغائبة / الحاضرة، الغائبة بالفعل والحاضرة بالتمني والرجاء[21]، والشيء نفسه يمكن قوله عن مسرحية " امرؤ القيس في باريس" فهذه المسرحية لا تعتبر مأساة إنسان فقد عرشه وظل يبحث عنه ولكنها تعتبر مأساة أمة بكاملها، أمة تعيش الماضي في الحاضر، والتخلف في التقدم

والتفتح في الانغلاق. يقول عبد الكريم برشيد بخصوص هذه المسرحية: " الجديد في هذا الاحتفال أنني رأيت وعبرت عن واقع جديد، واقع مغاير ومشابه للآتي والماضي معا، واقع ليس صحوا كله وليس حلما كله وليس ماضيا وليس حاضرا، إنه تركيب كيميائي للممكن والمحال ومزج للحاضر والغائب والظاهر والخفي والقريب والبعيد[22].

نستخلص من هذا القول أن عبد الكريم برشيد عندما يعمد إلى أحداث وشخصيات وصور من التراث ليعبر بها عن واقعنا المعاصر فهو يجمع بين الماضي والحاضر في فترة وجيزة بمعنى أنه يقوم بإسقاط ثقافتنا وتراثنا على حاضرنا دون أن نعي ذلك. وبهذا التصور يصبح امرؤ القيس رمزا لذلك الماضي الذي ما زال يتحكم فينا بكل معطياته القديمة،و يصبح نموذجا للإنسان العربي الذي احتك بالحضارة الغربية فأصيب بعملية انفصام في الشخصية[23].

وعلى الرغم من هذا التصور الإيجابي في التعامل مع التراث واستلهامه يمكن القول إن المسرح الاحتفالي مازال يخوض غمار التجريب بهدف خلق مسرح مغربي يستجيب للوجدان الشعبي ويحاول تحقيق أبعاد اجتماعية وسياسية وفنية رافضة لكل مستهلك وهجين.

إن المسرح الاحتفالي على الرغم من استحضاره التراث ومحاولته خلق شكل مسرحي جديد من خلال إعادة النظر في وظيفة الظاهرة المسرحية وفي طبيعة العلاقة بينها وبين المتلقي فإنه لم يستطع بعد إلغاء صلته بالممارسة المسرحية الغربية وإن عبر في بياناته عن رفضه لبعض أساليب وأشكال المسرح الغربي لمصلحة بناء قالب مسرحي مغربي / عربي متميز[24]، هذا فضلا عن إغفال المسرح الاحتفالي عملية أساسا تدخل في صميم التأسيسات الأولية لمسرح مغربي وعربي على السواء هي التفكير في تأصيل الممارسة المسرحية بواسطة تجميع العناصر الاحتفالية القديمة ومحاولة مساءلتها بطريقة منهجية وعملية والاستفادة من محتوياتها ومما تزخر به من طاقات تثري المكونات الداخلية للفرجة المسرحية[25].

لا يمكن الحديث عن المسرح المغربي دون استحضار الإسهامات المتميزة للفنان الطيب الصديقي الذي يرجع له الفضل في تطوير الظاهرة المسرحية وبلورتها من خلال ابتكار صيغ وأشكال فنية مسرحية جديدة، جعلت من الطيب الصديقي من أكبر صناع الفرجة المسرحية العربية / المغربية، حيث تمكن في أعماله المسرحية من الجمع بين الترجمة والاقتباس والتأليف، كما تمكن من استلهام مجموعة من عناصر الفرجة الشعبية المغربية والعربية، وما تشتمل عليه من تقنيات فنية تعتمد على السرد والحكي والغناء والرقص والعمل على استثمارها وتوظيفها مع العلم أن هناك تجارب عديدة أخرى في المسرح المغربي حاولت التعامل مع التراث قبل الطيب الصديقي، غير أنها لم تتجاوز هذا التراث إلى عملية التأصيل، وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن الشيء الذي ساعد الصديقي على الانتقال من مرحلة التراث إلى مرحلة التأصيل هو اهتمامه بالتراث المكتوب والشفهي، دون الالتزام بالقواعد شبه الكلاسيكية التي سيطرت على الكتاب المغاربة فترة من الزمن، هذا فضلا عن تأثره بالحكايات الشعبية وبنياتها السردية التقليدية، ويؤكد هذا أن الصديقي كان يمتلك وعيا مسبقا منذ بدأ محاولاته الأولى للمزاوجة بين التراث العربي / المغربي والتقنيات المسرحية الغربية.

إن الظاهرة المسرحية المغربية لم تتعرف على العرض المسرحي بمعناه الحرفي والمتكامل إلا في بداية القرن العشرين، لأنه لم تكن هناك عروض مسرحية مغربية، باستثناء تلك المظاهر والأشكال الدرامية الشعبية المنتشرة في أغلب المدن والقرى المغربية التي وإن كانت تتضمن العديد من عناصر اللعب والدراما إلا أنها تبقى بعيدة عن مفهوم العرض المسرحي بالمعنى الاصطلاحي وعن مقصديته الفرجوية، لذلك يمكن القول إن الفرق المسرحية

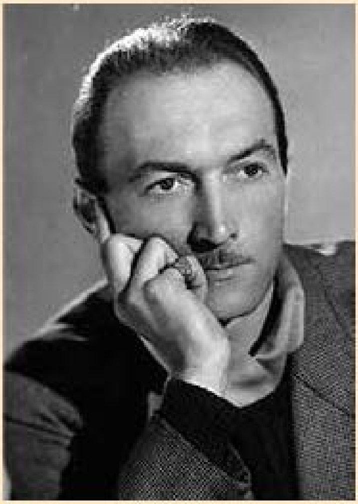


التي كانت تأتي من فرنسا واسبانيا ومن القاهرة هي التي عرفت المغاربة بالعرض المسرحي[26].

لقد تشبع الطيب الصديقي بمفهوم المسرح الشعبي الذي تبلورت تصوراته وأفكاره لديه بفضل أستاذه المخرج الفرنسي "جـان فـيـلار"، لذلك كان يسعى برغبة جامحة على عودة الروح الاحتفالية والطقسية التي كان عليها المسرح قبل ذلك، وذلك بهدف الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الناس من خلال تغيير شروط العرض والإخراج، وتقديم شيء مختلف للجمهور المغربي لذلك عمل الطيب الصديقي بنصيحة أستاذه فيلار بعد أن أنهى تكوينه في فرنسا، وهي النصيحة التي كانت تقول بأنه يجب عليه أن ينسى ما شاهده في فرنسا، وأن يتذكر التقنية فقط وأن يتعلم الفن الصحيح من الشعب المغربي والعربي. لقد استثمر الصديقي هذه النصيحة في مشروعه المسرحي منذ بداية اشتغاله المسرحي مع تجربة المسرح العمالي، وذلك من خلال العمل على توفير ريبرتوار مسرحي متكامل مقتبس في معظمه من المسرح العالمي،و كذلك العمل على نقل المسرح إلى الجماهير الشعبية المغربية، بدلا من بقائه مسرحا للنخبة البورجوازية، وأخيرا الاشتغال في أعماله المسرحية على نصوص عالمية وتوظيفها وفق متطلبات المرحلة التي يعيشها المجتمع المغربي[27].

بعد تجربة المسرح العمالي امتلك الصديقي هويته المسرحية، باعتباره صانعا جماليا ماهرا

و متمكنا للفرجة المسرحية، ومؤثرا في حركة المسرح المغربي التي بدأت تتلمس خطواتها الأولى والفعلية بعد الاستقلال، وفي هذا السياق قدم مسرحيته "في انتظار



المخرج الفرنسي "جان فيلار"

ميروك" التي مغربها عن مسرحية "في انتظار جودو لصموئيل بيكيت"، حيث ألبس هذا العرض لباسا مغربيا، ابتداء من الشخصيات وانتهاء بلغة العرض التي كانت باللهجة المغربية الدارجة. ولترسيخ تيار مسرح العبث في تجربته المسرحية قدم عرضه "مومو بوخرسة" الـذي اقتبسه عن مسرحية "يوجين يونسكو (امديه أو كيف تتخلص منه). وبعد هذه التجربة عاد الصديقي إلى مشروع المسرح الشعبي وقدم العديد من المسرحيات مثل: ميروكة ومحجوبة ولعبة الحياة والمصادفة، معتمدا في ذلك على آليات المسرح الواقعي، ليتحول اشتغاله المسرحي تحولا جديدا من خلال الاستفادة من التاريخ والتراث العربيين والعمل على توظيفه بأدوات فنية جديدة، وبتقنيات غربية عالمية كما هو الشأن في مسرحياته معركة الملوك الثلاثة والمغرب واحد وسلطان الطلبة وسيدي عبد الرحمن المجذوب ومولاي اسماعيل[28].

لقد اعتمد الصديقي في معظم عروضه المسرحية على تصور تأصيلي واحد يتمثل في أنه لم يتقيد بحدود الخشبة الإيطالية، وتجاوز المفهوم التقليدي للإخراج المسرحي، وبذلك تحول المسرح لديه إلى حفل أو مهرجان يخضع للحركة المتحررة، وللتقنية العجائبية كما هو الشأن في مسرحية المجذوب ومقامات الهمذاني مثلا.

لذلك يمكن القول إن الصديقي يعد من المسرحيين العرب الأوائل الذين كانت هواجسهم مسكونة بالتأصيل وبالبحث عن قالب مسرحي جديد يتماشى مع الذات العربية، ومع أشكال الفرجة التقليدية التراثية المعبرة عن خصوصية هذه الذات، وهكذا عمد الطيب الصديقي كما

لقد اعتمد الصديقي في معظم عروضه المسرحية على تصور تأصيلي واحد يتمثل في أنه لم يتقيد بحدود الخشبة الإيطالية، وتجاوز المفهوم التقليدي للإخراج المسرحي

يقول الدكتور حسن المنيعي إلى توظيف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية والنقلات الكاريكاتورية والحكم والملح والحكايات والتشكيل مما جعله يحول نصوصه الدرامية إلى فسحة كبيرة للفرجة والاندهاش[29].

تعتبر مسرحية ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب من المسرحيات الأولى في المغرب والعالم العربي، التي حاولت بوعي تأصيل المسرح العربي، وذلك باتجاهها نحو التراث كتابة درامية أو فرجة مسرحية، مبتعدة بذلك عن القوالب المسرحية الغربية، ويتجلى فعل التأصيل في هذه المسرحية في الشخصية التي تمت مسرحتها، وفي الفضاء الذي تحققت فيه الفرجة المسرحية، و هو الحلقة باعتباره مكانا مفتوحا على المتلقي، كما يتجلى ذلك في التقنيات والملابس والإكسسوارات المستعملة. يقول الدكتور خالد أمين عن مسرحية المجذوب: " تبقى مسرحية المجذوب الطفرة النوعية التي تعكس زمن توهج المسرح المغربي، ولكنها أيضا النص المرجعي الذي لا يزال يمارس سلطة رمزية على جل النصوص والإبداعات اللاحقة التي تعاملت بشكل أو بآخر مع التراث الفرجوي المغربي[30]"، كما استحضر الطيب الصديقي في مسرحيته " ولو كانت فولة" شخصيات لها حضورها الوازن في الوجدان والثقافة والمحكي الجماعي المغربي مثل شخصية المسيح وباقشيش اللتين تعودان بذاكرة المشاهد المغربي إلى أجواء الحلقة وطقوسها الفكاهية والعجائبية، كما أن نبش الصديقي للذاكرة الجماعية لم يقف عند حدود المغرب بل تجاوزه إلى التراث العربي الإسلامي حيث عمد في هذه

المسرحية إلى استحضار الجاحظ على خشبة المسرح، وهو الشخصية التي عودتنا على نقد عيوب ونقائص عصرها، وبالموازاة مع ذلك يستثمر الصديقي في هذا العمل المكونات الثقافية المغربية من خلال اللغة الأمازيغية وفرجاتها الشعبية. وإذا قمنا بقراءة في النصوص الدرامية للطيب الصديقي، نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن نسميه بالعرض المكتوب، إلى درجة أنه عندما تغيب الإرشادات المسرحية في هذه النصوص، فإن الشخصيات تبدو أمامنا وهي تتنقل في مساحة مكانية لانهائية، يساعدها في ذلك حوار يرتبط أشد الارتباط بمواقفها وحالاتها الوجدانية، كما يساعدها بناء درامي محكم يجعل القارئ يندمج في المسرحية[31].



لجأ الطيب الصديقي في البداية إلى الاقتباس لكنه تحول بعد ذلك إلى عملية التأليف المسرحي التي تستند في العديد من الأعمال المسرحية على التراث وعلى فرجاته الشعبية، لكن قدرته الفائقة ومهاراته الفنية والتقنية تجسدت في تصوراته الإخراجية

لقد لجأ الطيب الصديقي في البداية إلى الاقتباس لكنه تحول بعد ذلك إلى عملية التأليف المسرحي التي تستند في العديد من الأعمال المسرحية على التراث وعلى فرجاته الشعبية، لكن قدرته الفائقة ومهاراته الفنية والتقنية تجسدت في تصوراته الإخراجية لذلك يمكن القول إنه كان ذا عقلية إخراجية فذة، لا تشبه عقلية أقرانه من المخرجين العرب، لأنه كان يعمل بقصدية واضحة المعالم ويعرف كيف يوظف آلياته وأدواته التي يشتغل بها[32].

في إطار الحديث عن مسألة تأصيل المسرح العربي، لابد من الإشارة إلى أن الطيب الصديقي كان يؤمن بأن الرجوع إلى الأشكال الفرجوية التراثية دون أن يصحبه وعي بخلق قالب مسرحي جديد، لا يكفي لإيجاد إبداع أصيل له مميزاته الخاصة والعامة، على أساس أن المميزات الخاصة هي تلك التي تنطلق من أصول العمل المسرحي وموروثه في بيئته، لذلك يمكن القول إن الطيب الصديقي قد طوع الأشكال التراثية لفنه وتقنيته ولمزاجه وعصره، لأنها أثرت فيه بأصالتها، فطبعت لغته وحواره وشخصياته واتجاهه المسرحي بطابعها الخاص، ومن ثمة فإن العديد من الأعمال المسرحية للصديقي كانت تدعو إلى التعامل مع التراث، وإلى التفاعل مع أدق خصائصه، وإلى الاستفادة مما هو صالح فيها، وذلك من أجل خلق قالب مسرحي بأن تصب فيه مواضيع كثيرة، يمكن أن تؤخذ من التراث الشعبي ومن كتب الأدب، وخاصة المواضيع التي تتناول الأشخاص وسيرهم. إن هذا القالب هو الذي تبلور عند الصديقي في مسرحيات مثل: ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب ومسرحية المقامات للهمذاني ومسرحية كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي[33]. والطيب الصديقي في جل أعماله المسرحية

كان يستحضر هاجس المغربة، لذلك نجده في اقتباساته المسرحية يعمد إلى مغربة النص الدرامي الغربي لغة ورؤية وموضوعا وتقنيات، وفي مقابل ذلك كان الصديقي يتعامل مع المخزون

السردي العربي الموروث، باعتباره مخزونا يتوفر على نصوص تحتضن في بنياتها وشخصياتها أسسا ومنطلقات فرجوية قابلة للمسرحة وللعرض، شريطة أن يتوفر المخرج المسرحي المبدع الذي يقوم بتفعيل مكوناتها الجمالية، وجعلها قابلة للفرجة بإخراج مسرحي متميز.

و في هذا السياق يرى عبد الرحمان بن زيدان أن الطيب الصديقي كان موزعا بين اختيارين أساسيين: اختيار يفرض عليه تقديم أفكار جريئة يستقي دلالاتها من المرجعية الغربية، والعمل على استنباتها في التجربة المسرحية العربية، وهذا الاختيار هو الذي رافقه طوال تجاربه وإنتاجه المسرحي، وجسده في مجموعة من العروض المسرحية، أما الاختيار الثاني، فيتمثل في إقدامه على إعادة إنتاج التوابث المسرحية القائمة على الشكل الفرجوي الباذخ، الذي يعتبر شكلا مسرحيا منتجا للقوة الدلالية على المستويين الاجتماعي والسياسي، ولعل ذلك هو ما وسم

أسلوب ومنهج الطيب الصديقي في الإخراج المسرحي، الذي أراده أن يكون عربيا بموضوعه وحواراته، وغربيا بتقنياته الموظفة في صناعة الفرجة، وذلك حتى يتمكن من تأسيس مسرح عربي يتعالى عن كل عزلة تريد إبقاءه خارج التواصل[34].

لقد راهن الصديقي على تحديث المفاهيم الدرامية وتجديدها وذلك بهدف تطوير التجربة المسرحية المغربية وبلورتها سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو على مستوى صناعة الفرجة، وذلك من خلال الانفتاح على التجارب المسرحية العالمية واستحضار الموضوعات التاريخية والتراثية وعرضها بآليات وتقنيات الفرجة الشاملة، وعلى الرغم من ذلك فإن الصديقي كان يشعر

بعد تمثله للمسرح الغربي أن المسرح العربي لا يمكن أن يتطور من خلال التقليد والاستنساخ للتجارب المسرحية الغربية، الشيء الذي فرض عليه العودة إلى التراث وإلى الفرجات الشعبية وتقنياتها لتطوير تجربة المسرح العربي وإثبات هويته الثقافية والتواصل مع الجهور العربي.

لا يمكن الحديث عن الإبـداع المسرحي لدى الطيب الصديقي في غياب الحديث عن تصوره للتجريب المسرحي، لأن الإبداع عنده لا يجد تحققه الفعلي في حالة الركود والسكون، بقدر ما يجد هذا التحقق في الحركة والتطور، ويعني هذا أن التجريب المسرحي عند الطيب الصديقي يأتي دائما مرادفا لعمليتي الخلق والابتكار، وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن اهتمام الصديقي بفعل التجريب كانت تكمن وراءه قصدية هي بناء شكل مسرحي عربي جديد، يمكننا من الانسلاخ عن الصيغ المسرحية الغربية، كما يمكننا من تحقيق التواصل مع الجمهور العربي، على أساس أن هذا الحضور هو الرائز الحقيقي لاختبار مدى نجاح المسرح العربي وصدق تجاريه، وهذا ما دفعه إلى إحياء بعض التقاليد الفنية التراثية والشعبية بهدف إبراز القضايا المجتمعيةوالسياسية والثقافية، ووضعها في قالب مسرحي يحظى باهتمام المتلقي العربي ويدفعه إلى طرح أسئلة حول الواقع العربي والإنساني وما يضطرم فيه من متناقضات[35].

لقد عمد الصديقي في مجموعة من أعماله المسرحية إلى توظيف الـتراث إيمانا منه بأن هذا الـتراث يعتبر مكونا من المكونات الأساسية المساهمة في تكوين الأمة العربية نفسيا وفكريا وثقافيا، لذلك نجده يستحضر العديد من الفنون الاحتفالية والفرجوية في هذا التراث كالحلقة والـراوي والحكاية الشعبية والغناء والرقص وشعر الملحون والبساط، هذا الفن الأخير أي فن البساط الذي قدم في إطاره الصديقي مجموعة من المسرحيات كالفيل والسراويل والمطعم البلدي، وجنان الشيبة، والشامات السبع، وقفطان الحب، مستلهما فيها تقنيات المسرح الشعبي التي تلقاها عن أستاذه جان فيلار،الشيء الذي مكنه من تأسيس جمالية مسرحية مغربية فريدة على مستوى الإنتاج المسرحي، وجعله ينجح في إيجاد صيغة درامية لها تشكلاتها الفرجوية وأبعادها الثقافية والحضارية دون تغييب تقنيات وآليات المسرح الغربي.

لقد شكل الطيب الصديقي دعامة أساسية في المسرح المغربي حيث ظهر باعتباره مقتبسا ممتازا، حيث نجده يقتبس من المسرح الفرنسي والإنجليزي والروسي، ومن خلال اقتباساته التي تميزت بالدقة والجرأة الكبيرة، عمل على ترسيخ الأسس المسرحية العالمية بالمغرب، وعرف المتلقي المغربي بالاتجاهات المسرحية الغربية، من خلال مجموعة من النماذج المسرحية من مثل: مسرحية " المفتش" المقتبسة عن كوكول، ومسرحية "الحسناء" التي استلهم موضوعها من أسطورة ليدي كودني لجان كانول، ومسرحية " مولات الفندق" المقتبسة عن "لوكا نديرا" لكارلو جولدوني، ومسرحية "محجوبة" التي اقتبسها عن مدرسة النساء لموليير، وهي أعمال مسرحية قدمها الصديقي في إطار فرقة المسرح العمالي وكذلك في إطار الفرقة التي أسسها بالمسرح البلدي، بهدف تعميق البحث المسرحي بالمغرب وتجديد تقنياته وخلق تجربة فنية جديدة وغير مسبوقة[36]. لقد كان الصديقي وهو يتعامل مع التجارب المسرحية الغربية بصفة عامة، ومع المسرح الفرنسي على وجه الخصوص بروح تثقيف الذات واكتساب المعرفة، واستيعاب التقنيات، وصقل المهارات .و قد تمكن بفضل ذلك من توحيد الموروث الذي كان يراه منطلقات معرفية وجمالية، تناسب تأسيس التأصيل الذي يبحث عنه للمسرح العربي[37].

لقد عمد الصديقي في مجموعة من أعماله المسرحية إلى توظيف التراث إيمانا منه بأن هذا التراث يعتبر مكونا من المكونات الأساسية المساهمة في تكوين الأمة العربية نفسيا وفكريا وثقافيا

كما اهتم الطيب الصديقي بالمسرح الطلائعي في أوروبا من خلال اقتباسه لمسرحية "في انتظار مبروك" عن مسرحية " في انتظار كودو" لصامويل بكيت، وكذلك اقتباسه لمسرحية "مومو بوخرصة" عن مسرحية " إميدي أو كيف نتخلص منه" ليوجين يونسكو وغيرها من الأعمال المسرحية العالمية التي أظهر فيها الصديقي قدرات فنية ومهارات تقنية سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو الإخراج المسرحي أو الأداء التمثيلي[38].

وفي إطار التجربة المسرحية للطيب الصديقي بالمسرح البلدي وبمسرح الناس حاول الانتقال بالجمهور المغربي من العالمية إلى المحلية من خلال استحضار الأحداث التاريخية والشخصيات التراثية، كما نلمس ذلك في العديد من مسرحياته من مثل: "المغرب واحد" و"مولاي إسماعيل" و"سلطان الطلبة" و"ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب" و"مقامات بديع الزمان الهمداني" و" الغفران" و"أبو حيان التوحيدي" و"الشامات السبع" و"خلقنا لنتفاهم" و"جنان الشيبة"، حيث استطاع الصديقي بفضل حسه الفني وثقافته المسرحية أن يجعل من نفسه مؤسسة قادرة على تشغيل وتفعيل النسق المسرحي بكل مكوناته، فهو المقتبس والمؤلف والمخرج والسينوغراف والمشخص للأدوار الرئيسية في كل العروض المسرحية المقدمة، لذلك يمكن القول إن الطيب الصديقي يعتبر بحق مرآة لتطور وبلورة التجربة المسرحية المغربية منذ الاستقلال إلى الآن، حيث عبرت تجربته عن أهم محطات التحول الدرامي في المغرب، من الترجمة والاقتباس إلى التأليف ثم بعد ذلك إلى البحث عن قالب مسرحي متميز من خلال عملية التأصيل والتعامل مع التراث والتاريخ واستلهام الفرجات الشعبية المغربية والعربية، وذلك بهدف الابتعاد عن كل مظاهر الاستيلاب والتبعية الغربية، والسعي نحو خلق مسرح عربي مغربي حقيقي له أبعاده المعرفية ومستوياته الجمالية وهويته العربية وخصوصيته الثقافية.

لقد رهن الطيب الصديقي بحثه الفني بمطمح بناء العرض المسرحي الذي يقوم على التكثيف الخلاق لأنساق تعبيرية متعددة بغية تقديم فرجة لا تتأسس فقط على ملفوظ النص الدرامي وطاقاته اللغوية، بل تتجاوزها إلى إطار العرض الذي يؤسسه، باعتباره مخرجا فذا، ضمن فضاءات للرؤية والتأمل،ليستفز آفاق انتظار المتلقي ويدفعه إلى المشاركة والفعل، ولتحقيق ذلك عمد إلى استحضار التراث العربي والمغربي والإنساني وحاول استلهامه وتوظيفه في أعماله المسرحية، حيث مكنه ذلك من خلق أشكال فرجوية لها سماتها الفنية والفكرية والإبداعية، مع العلم أن الصديقي كان ينطلق من مبدأ عام يتمثل في أن العودة إلى التراث ليست مسالة جديدة أو مبتكرة في المسرح العربي بهدف تأصيله ولكنها تعتبر تقليدا مسرحيا عالميا اعتمدته التجارب المسرحية الغربية الحديثة من أجل بلورة أعمالها وجعلها تتميز بخصائص فنية تجريبية محددة. وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن التجريب عند الطيب الصديقي لا يقف عند حدود الرجوع إلى التراث العربي والمغربي والإنساني فحسب، ولكنه يعتمد في الآن ذاته إلى استعمال تقنيات كتابية وإخراجية أخرى كتقنية الحلقة والبساط والارتجال وتقنيات المسرح داخل المسرح وغيرها من العمليات والتقنيات الفنية، وعلى الرغم من ذلك فإن الطيب الصديقي حينما انطلق من مفهوم التجريب لم يكن يستند على يقينيات ثابتة أو نماذج جاهزة، ولكنه كان يحتكم دائما إلى طبيعة العمل المسرحي وما يقدمه من إمكانيات وخصائص فنية وتقنية تستثمر في الآن ذاته النصوص التراثية والنصوص الحداثية، كما تستثمر الفصحى والعامية، هذا بالإضافة إلى استثمار الموسيقى والغناء والإضاءة والصمت والضجيج والجسد وغيرها من تقنيات الفرجة المسرحية، الشيء الذي يدفعنا إلى اعتبار تجربة الصديقي المسرحية بمثابة اكتشاف متوال وسيرورة مستمرة في الخلق والإبداع[39].



لقد كان الطيب الصديقي من المخرجين المسرحيين العرب المسكونين بهاجس إثبات الذات والتأكيد على إضفاء سمات تأصيلية وتأسيسية على أعماله الفنية، وعلى الرغبة القوية والجامحة في التميز والبحث عن الخصوصية، من خلال بلورة اتجاه مسرحي عربي يتسم بأساليبه الدرامية وتقنياته الفرجوية بغية خلخلة مرجعياته من المسرح الغربي، ولعل ذلك هو ما يفسر بحثه الجاد عن صيغ وأشكال مسرحية جديدة للخروج من كل الفضاءات والدوائر المغلقة للأشكال المسرحية السائدة، وذلك من خلال التجريب المسرحي الذي يطال كلا من النص والعرض وأداء الممثلين، وكذلك من خلال تشييد علاقات فرجوية جديدة بين العروض المسرحية والجمهور المغربي/ العربي، الشيء الذي مكنه بالفعل من تأسيس مسرح عربي يتميز بأصالته وممارسته الفرجوية المغايرة للمسرح الغربي في مجموعة من مكوناته وخصائصه الثقافية، سواء على مستوى كتابة النص الدرامي أو على مستوى النص السينوغرافي، بذلك تمكن الصديقي من بناء جمالية فنية مسرحية وجدت بعض مرجعياتها في النصوص السردية التراثية وفي بعض الأشكال الفرجوية الشعبية مثل "الحلقة" و"البساط" و"اعبيدات الرمى" و"سيدي الكتفي" و" سلطان الطلبة" وغيرها، لذلك يمكن القول إن الصديقي قد راهن على إنتاج مسرح مغربي/ عربي من خلال المزاوجة بين التقنيات الإخراجية الغربية وآليات إنتاج الفرجة الشعبية، وقد تمكن بفضل ذلك من تحويل خشبة المسرح إلى فضاء حي وديناني يتميز بتعدد لغاته واختلاف دلالاته وعلاماته. وفي هذا السياق يرى محمد أديب السلاوي أن هذه المزاوجة بين المنظورات الإخراجية الغربية والأدوات التراثية قد شكلت قاعدة للفرجة في أعماله المسرحية، وهي القاعدة التي تقوم على تعدد الأنساق وتمفصل العلامات الجامعة بين الحوار اللغوي والغناء والحركة والموسيقى والمؤثرات الصوتية، هذا إلى جانب تكسير الإيهام وتوظيف فنون الإيماء والسخرية واختراق النص الدرامي بواسطة الارتجال.

لقد تبنى الطيب الصديقي في مساره المسرحي أسلوبا فنيا متميزا يرقى إلى درجة الفرادة، سواء على مستوى كتابة النصوص الدرامية أو على مستوى تصوراته الإخراجية، وهو أسلوب يتسم بالإثارة والإبهار على مستوى تلقي الفرجة لدى الجمهور المغربي والعربي على حد سواء، لذلك يمكن القول إنه استطاع بفضل ذكائه ووعيه المعرفي وقدراته الإبداعية تأسيس مسرح عربي، يتبنى مفهوما خاصا عن المثاقفة المسرحية من خلال انفتاحه على الآخر من جهة وبلورته لرؤى فنية وجمالية تقوم على التأصيل وعلى التجريب المسرحي المجدد، بشكل مكنه من توطين الفن المسرحي داخل الثقافة المغربية/ العربية.



الهـــــــوامش

1. محمود أمين العالم- الإبداع والخصوصية – مجلة الوحدة – عدد 58/59 (1989)
2. الدكتور مصطفى رمضاني – توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي – مجلة عالم الفكر – المجلد 17 - العدد 4 (1987) ص : 88
3. الدكتور ميلود بوشايد – في قراءة العرض المسرحي – محاضرة ألقيت بالمركب الثقافي سيدي عثمان الدار البيضاء (1994).
4. عبد العزيز مخيون – أبو محروس ومشكلة المسرح العربي – كتاب العربي العدد 18 (1988) ص : 203
5. الدكتور مصطفى رمضاني – المرجع السابق – ص : 80
6. انظر محمد عزام – توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر – مجلة الوحدة – عدد 94/95 السنة الثامنة (1992).
7. الدكتور حسن المنيعي – هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته – منشورات السفير مكناس (1990) ص : 28
8. سعد أردش – المخرج في المسرح العربي المعاصر – مجلة الأقلام العراقية – ص : 36
9. الدكتور حسن المنيعي – المرجع السابق – ص : 89
10. الدكتور محمد الكغاط – بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات (1986) – ص : 289
11. الدكتور حسن المنيعي – محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة – مجلة خطوة – عدد ¾ (1986) ص : 8
12. الدكتور حسن المنيعي – التعريف بالمسرح المغربي – آفاق مغربية – مجموعة مقالات في الأدب والفن – مكناس (1981)- ص : 61
13. الدكتور حسن المنيعي – التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص " النص الاحتفالي نموذجا" – مجلة الوحدة – عدد 94/95 (1992) ص : 73
14. عبد الكريم برشيد – أوراق من تجربتي الشخصية – جريدة العلم – العدد 606 السنة (1982) ص. 12
15. أنظر بيان المسرح الاحتفالي – جريدة العلم الثقافي – العدد 310 السنة (1976) ص:7
16. الدكتور محمد الكغاط – المرجع السابق – ص : 296
17. عبد الكريم برشيد – الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة – ص : 122
18. المرجع نفسه – ص : 61

19. الدكتور حسن المنيعي – محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة – ص : 13

20. انظر عبد الكريم برشيد – المرجع السابق – ص : 145

21. عبد الكريم برشيد – أوراق من تجربتي الشخصية (1982).

22. عبد الكريم برشيد – امرؤ القيس في باريس – ص : 5

23. الدكتور محمد الكغاط – المرجع السابق – ص : 330

24. الدكتور حسن المنيعي – هذا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته – ص : 73

25. الدكتور حسن المنيعي – المرجع السابق ص: 73

26. محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي، جدلية التأسيس، منشورات مرسم، الرباط (2010) ص : 23

27. أحمد شرجي: أثر التجربة الفرنسية في المسرح المغربي: الطيب الصديقي نموذجا، كتاب العربي عدد 87 يناير 2012 ص : 178

28. نفسه ص: 181-180

29. حسن المنيعي: مقدمة كتاب حسن بحراوي: المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي (1994) ص: 14

30. خالد أمين: مساحات الصمت: غواية المابينية في المتخيل المسرحي، منشورات اتحاد كتاب المغرب: (2004) ص:49

31. محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب: من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة (1986) ص : 30

32. أحمد شرجي: مرجع سابق ص 182

33. مصطفى رمضاني: الحركة التجريبية في المسرح المغربي المعاصر، مجلة كلية الآداب، وجدة عدد 1 (1990) ص: 31

34. عبد الرحمان بن زيدان: الطيب الصديقي: المخرج المتعدد في صناعة الفرجة، دار النشر برنت شوب، مكناس (2016) ص: 11-10

35. نفسه ص 37.

36. محمد أديب السلاوي: مرجع سابق ص 159.

37. نفسه ص10.

38. محمد شرجي: مرجع سابق ص 182-181.

39. محمد أديب السلاوي : مرجع ص 160.



الرشيد بنسالي

ملـــف العـــدد

تأملات في واقع النقد المسرحي المغربي

هل ما يزال النقد المسرحي ضروريا ؟

لابد في بداية هذا البحث من التمييز بين الدراسات المسرحية التي تتناول العناصر التكوينية لهذا الفن وتعرف بظواهره الشكلية والمضمونية وقضاياه النظرية وتفاعلاته الفكرية والاجتماعية عبر العصور وفي مختلف المجتمعات والثقافات، وبين النقد بمعناه الضيق الذي يتناول المنجز المسرحي في حينه ـ أو بعد إنجازه ـ بالمتابعة والتحليل والتقويم، ووضعه في المكان المناسب له بين باقي منجزات الإبداع الفني والتراكم الدرامي داخل ثقافة معينة؛ وبذلك فإن النقد الذي نقصده هو الذي ينفذ هذه المهمات الأخيرة، والذي يصدر في الصحف اليومية والأسبوعية وبعض المجلات والدوريات الثقافية وبرامج الإذاعة والتلفزيون وكذا بعض المواقع على شبكة الإنترنيت، سواء منها الصحف الإلكترونية، أو المدونات (البلوگ)، أو منتديات الحوار والتفاعل مثل التويتر والفيسبوك... ويتناول المسرح المغربي بالأساس؛ كما لا نستثني في هذا المجال الأعمال التي تقوم بها بعض مراكز البحث الجامعية، وكذا الدوريات والمؤلفات والأطروحات الصادرة عن هذه المراكز، حين تنصب الدراسة فيها على الأعمال والتجارب الفنية المغربية الراهنة أو القريبة بالفحص والتحليل والتقويم.

عندما نصب اهتمامنا على الوظائف العادية لكل هذه المواقع والمؤسسات فإن السؤال المطروح أعلاه قد يبدو غريبا، لاسيما بالنسبة للأجيال التي تعودت، خلال عقود سابقة، على الوجود القوي والمؤثر لهذا النوع من المتابعة النقدية، وشدة الطلب عليه سواء بين المسرحيين أنفسهم أو بين المثقفين والقراء وعموم الجمهور، نظرا لإثارته الانتباه إلى بعض القيم الفكرية والإبداعية الراهنة والحية للأعمال الدرامية المحلية، ونظرا لتأثيره على رواجها لدى الجمهور وتفاعل المجتمع معها

> لقد كان صوت الناقد الفني والأدبي في الصحافة، حتى ثمانينات القرن الماضي، قويا ورأيه مسموعا وسلطته معترفا بها لدى العاملين في المسرح ولدى الجمهور المواكب لأعماله؛ ولكن الواقع الثقافي أخذ يتغير منذ تسعينيات نفس القرن

وتعميم صداها في الداخل والخارج؛ غير أن طبيعة العلاقة التي أصبحت تربط المسرحيين بدارسيهم والمعلقين على أعمالهم في ظل الواقع الحالي تمنح السؤال أعلاه العديد من المبررات، وتدعو لطرحه والتفكير في أسبابه وفي أبعاده الثقافية والاجتماعية.

لقد كان صوت الناقد الفني والأدبي في الصحافة، حتى ثمانينات القرن الماضي، قويا ورأيه مسموعا وسلطته معترفا بها لدى العاملين في المسرح ولدى الجمهور المواكب لأعماله؛ ولكن الواقع الثقافي أخذ يتغير مند تسعينيات نفس القرن، فأخذ صوت الناقد المسرحي يضعف ومجال عمله يضيق حتى أصبحت أشكال الكتابات السائدة، في الصحف على الأقل، تتأرجح بين مجرد نشر أخبار الفن، وبين الدعاية للأعمال المعروضة، ونشر صور نجوم التمثيل، لاسيما المشتغلين منهم في السينما والتلفزيون (أي خارج نطاق المسرح)، وعقد الحوارات المصورة والإشهارية معهم، أكثر من العناية بالمسرح في حد ذاته، واعتماد الأدوات المألوفة في النقد والمعمول بها في التحليل والفهم والتقويم.

كما انحصر تـداول الأعـمال الجامعية تقريبا في دائرة المتخصصين، وأصبحت في عمومها دراسات تتأرجح بين تاريخ الفن المسرحي، وأصوله، ونظرياته، وبنياته، وأشكاله الجديدة في أوربا وأمريكا وحتى في بعض الدول العربية... أكثر من العناية بالنقد والتقويم والمتابعة التحليلية المستقصية لما يستجد في دينامية الفن المسرحي في الساحة المحلية، والتي هي واحـدة من أهم وظائف البحث الأكاديمي في كل ثقافة من الثقافات.

فهل فقد المسرح المغربي قيمته الثقافية وعلاقته بالمجتمع اللتين هما أساس النقد ومبرر المناقشة والدافع لبروز الاختلاف في الرأي والذوق ؟ أم هل بلغ المسرح درجة النضج الكامل التي تجعله في غير الحاجة إلى رأي خارجي يناقش إنجازاته ويعلق على مضامينه ويقوم طرق تعبيره ؟ أم أن علاقة أبي الفنون بالجمهور لم تعد في حاجة إلى هذا الوسيط في تيسير تمرير الخطاب المسرحي وتعميقه وضمان تفاعله مع الناس، كما لم يعد في حاجة إلى كتابات تقوم بترسيخ تجاربه الحالية في الذاكرة الجماعية ؟ أم أن الأمر يتعلق بمجرد أزمة عابرة تحتاج إلى الفحص لإعادة فتح قنوات الحوار من جديد بين الأطراف المعنية ؟؟؟



باتريس بافيس

أزمة النقد المسرحي خارج المغرب :

نعتقد أن هذه الظاهرة ليست مغربية فقط، وأنها تعبر عن أزمة يمر بها النقد المسرحي كما تمر بها الممارسة المسرحية في العديد من دول العالم، وإن بطرق مختلفة الأشكال. ولتوضيح عمومية هذه الأزمة ومعرفة مفاصلها نستعين ببعض ما كتبه الباحث الفرنسي باتريس بافيس عن تجليات تحولات العلاقة بين النقد والمسرح في بلاده، ولا شك أن التشخيص الذي يقدمه سيساعدنا على فهم بعض مظاهر نفس الأزمة في بلادنا.

يبسط الدارس باتريس بافيس (Patrice PAVIS) معالم أزمة العلاقة بين المسرحيين ونقادهم في فرنسا في مقالة مشهورة وجهها إلى (الجمعية العالمية لنقاد المسرح) خلال اجتماعها في سيول عاصمة كوريا الجنوبية سنة 2006؛

لقد كان نقاد المسرح، حتى حدود ثمانينات القرن الماضي، مقتنعين أن عملهم يقدم معلومات عامة يستفيد منها جمهور المسرح الواسع، كما يقدم تحليلات وتقويمات أكثر أهمية يستفيد منها الفنانون ومحترفو المسرح

تخلت الجامعات والمعاهد العليا الأوربية والأمريكية عن المواكبة واقتراح النماذج النظرية، وحولت نفسها إلى مجرد مؤسسات للتكوين وتعليم الوصفات العملية (know how) والصيغ التطبيقية الجاهزة (ready made)

يفتتحها بوصف التحولات التي عرفتها الممارسة المسرحية في بلاده، والتي كان على النقد أن يواكبها ويتكيف معها، وكان عليه بسببها أن يعيد النظر باستمرار في كل من وظائفه ومناهجه ونوعية علاقاته بكل من المسرحيين والجمهور.

لقد كان نقاد المسرح، حتى حدود ثمانينات القرن الماضي، مقتنعين أن عملهم يقدم معلومات عامة يستفيد منها جمهور المسرح الواسع، كما يقدم تحليلات وتقويمات أكثر أهمية يستفيد منها الفنانون ومحترفو المسرح. ولبيان التحول الذي طرأ على وظائف النقد المسرحي في فرنسا يقدم بافيس رأيين متتابعين في الزمن لباحث كبير من الجيل السابق يدعى برنار دورت (Bernard Dort)، يدلان على مقدار التحول الذي كان يطال تدريجيا بنية المسرح ووظائف النقد المسرحي والعلاقة بينهما خلال سبعينات وثمانينات القرن العشرين من زاوية نظر النقاد أنفسهم. لقد عبر برنار دورت عن رأي أول في سنة 1967 حين ميز بين ((**نقد صحفي استهلاكي**)) موجه للقارئ المتوسط، ونقد ثان أكثر أهمية ((**يجمع، في نفس الوقت، بين نقد للعمل المسرحي باعتباره إنجازا جماليا، ونقد للشروط الاجتماعية والسياسية المواكبة لنفس ذلك العمل المسرحي...**)) وبذلك يكون حضور الناقد متجليا، حسب قوله، ((**داخل العمل المسرحي وخارجه في نفس الوقت**)).

أصبح الفنان مجرد مهرج في نظر الناقد، كما أخذ الفنان ينظر إلى الناقد باعتباره معانيا من الإحباط

وبعد مرور عقد ونصف يغير برنار دورت طريقة فهمه لوظائف النقد المسرحي ومناهجه، حيث كتب مقالة سنة 1982، أسقط فيها الوظائف الاجتماعية والسياسية للنقد، وميز فيها بين نقد أول صحفي موجه نحو المتفرج المتوسط، ونقد ثان أكثر أهمية يعتبره علميا يمارسه متخصص في علم المسرح (théâtrologue)؛ غير أن هذا المتخصص لا يستعمل هنا معارفه ومناهج عمله في إنتاج الفرجة، ولكنه ((**يفحص نجاعتها من خلال تطبيقها على العروض المسرحية المنجزة فوق الخشبة**)).

غير أن كل هذا البناء الرصين، وكل هذه الإحاطة العلمية التي أصبح عمل الناقد المسرحي يصف بها نفسه، قد أصبحا في مهب الزوابع منذ مطلع الألفية الثالثة، حيث نشأت أزمة ثقة تحولت تدريجيا إلى مواجهة ساخنة بين المسرحيين ونقادهم، انفجرت ـ كما يقول باتريس بافيس ـ خلال مهرجان أفينيون لسنة 2005؛ حيث فَقَدَ كل طرف ثقته في الطرف الآخر، إذ ((**أصبح الفنان مجرد مهرج في نظر الناقد، كما أخذ الفنان ينظر إلى الناقد باعتباره معانيا من الإحباط**)). ويعزو باتريس بافيس هذه الأزمة التي كادت تعصف بالثقة نهائيا بين المسرحيين ونقاد المسرح، وتنسف الثقة والتعاون المتعارف عليه بينهم، إلى التحولات العميقة التي مست الصحافة والعمل الجامعي كليهما، كما مست بنية المسرح وطرق إنجازه وكذا طبيعة علاقته مع الجمهور.

إن معظم الصحف والأسبوعيات والدوريات لم تعد تحظى بنفس الهيبة والمصداقية التي كانت لها في السابق، فقد كثر عددها وانحسر مجال توزيعها؛ وتفوقت عليها وسائل الاتصال التي انتشرت على الإنترنيت، سواء في كثرة عددها أو في سرعة نشرها للأخبار والتعاليق، أو في قابليتها للتفاعل الآني مع الأعمال ومع الجمهور، أو في اتساع مجال انتشارها وتعدد زوايا النظر التي يمكن التعبير عنها على



إيف ميشو

هذه الوسائل... مما جعل السلطة التي كان يتمتع بها الناقد الصحفي تتوزع بين كل من يستطيع الكتابة على الشبكة العنكبوتية.

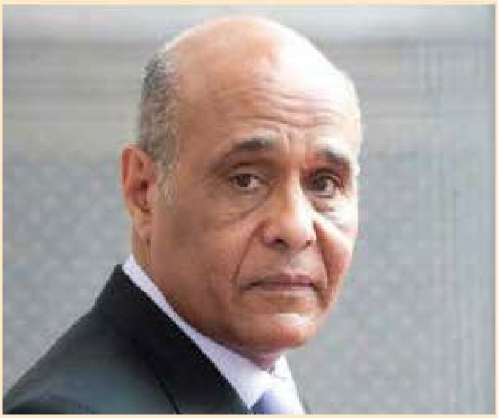
كما تخلت الجامعات والمعاهد العليا الأوربية والأمريكية ـ كما يقول ـ عن المواكبة واقتراح النماذج النظرية، وحولت نفسها إلى مجرد مؤسسات للتكوين وتعليم الوصفات العملية (know how) والصيغ التطبيقية الجاهزة (ready made)؛ علاوة على أن اختلاط الأساليب وتعدد الأجناس في المسرحية الواحدة، وبروز تيارات التجريب وتيارات الحداثة وما بعد الدراما وما شابهها، جعل كلا من التحليل الدراماتورجي والبحث في اتجاهات الإخراج المسرحي لا يسعفان الناقد في امتلاك رؤية واضحة المعالم لينقلها لقارئه.

يضاف إلى ذلك على الخصوص أن الأهم في المسرح الحديث لم يعد هو مادته الأدبية أي النص الدرامي، ولا نتيجته المحسوسة أي العرض الفني، أو رسالته الفكرية وتفاعله مع قضايا المجتمع...ولكن أصبح الأهم يتمثل في صيرورة عروضه، وفي المفعول الآني المتولد عن العروض في لحظة إنجازها في زمن ومكان معينين وأمام جمهور بعينه. لقد تحول المسرح إلى مجرد إنجاز أو مجرد فرجة لحظية أو (performance) بالمعنى الإنجليزي لهذه الكلمة : إنه مساهمة المتفرج نفسه في الفعل المسرحي، إنه موجود في صيرورته وتحوله.

ويتساءل بافيس في الأخير، وبناء على هذا الوضع الجديد، عما إذا كان العرض المسرحي ما يزال موضوعا جماليا قابلا للإدراك والفهم والوصف والتقويم من طرف الناقد؛ أم أنه تحول ليشبه تلك الأعمال التشكيلية التي يصفها إيف ميشو (Ives Michaud) بأنها ((**أعمال ذات حالة غازية**)) قابلة للذوبان في الهواء دون أن تتبقى منها سوى التجربة الجمالية التي يحسها المشاهد حين يرى تلك العروض ؟ ويضيف بافيس بأن ما هو صالح لقراءة الأعمال التشكيلية قد أصبح اليوم صالحا أيضا لمقاربة العرض المسرحي؛ مع العلم أن هذا الأخير موضوع أكثر هشاشة من الأعمال التشكيلية لأن هذه الأخيرة تبقى ماديا، في حين يندثر المسرح حال نهاية عرضه ولا تتبقى منه سوى ذكريات تتلاشى وصور تصفر مع مرور الزمن.

بعض عوامل التحول في النقد المسرحي المغربي :

لقد توسعنا في الاقتباس الحر عن تشخيص باتريس بافيس لوضعية النقد المسرحي في فرنسا نظرا لتشابه، أو ربما أيضا لتطابق، عدد من عناصر هذا الوصف مع واقع العلاقة بين المسرحيين ونقادهم في الساحة الفنية في المغرب. إننا حين نعود إلى المؤلفات المغربية التي تناولت النقد المسرحي في بلادنا بالوصف والدراسة، نجدها هي بدورها تقرر أن أشكال هذا النقد قد كانت، حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي، على نوعين :



عبد الرحمن بن زيدان

إن النقد المسرحي يعرف عموما أزمة على مستوى مشروعيته، لأنه إنتاج عابر لا ينظر إليه إلا باعتباره وثيقة تعرف بالعمل المسرحي كبضاعة، وتلقي الضوء عليه وعلى المؤلف وعلى طريقة العرض وتلقي الجمهور. وهذا شيء لا يكفي باستثناء الكتب التي ألفها بعض النقاد الأساتذة

النوع الأول هو المقالة الصحافية الاستهلاكية التي تهتم بالعروض المتداولة في الساحة، والتي كان النقد فيها حتى ستينات نفس القرن، كما يصفه د. عبد الرحمن بن زيدان، ((**لا يعدو أن يكون مقالات وتدبيجات وصياغة انطباعية تفيض من حين لآخر عبر الخواطر... حيث كانت الكتابة في هذه المرحلة كتابة صحفية تستجيب لمتطلبات العمل اليومي أكثر مما تستجيب للموضوعية والانضباط، والبحث المتأني الذي يقرأ العمل من الداخل**)).

أما النوع الثاني من النقد المسرحي فهو البحث الجامعي الذي كان بدء ظهوره في السبعينات من نفس القرن؛ وهو الذي يسعى حسب قول د. حسن المنيعي ((**إلى ابتداع خطاب نقدي تحليلي يحدد الظاهرة بموضوعية، ويلقي الأضواء على خطوطها العريضة انطلاقا من ثقافة مسرحية خولت للنقاد الجدد تجاوز التعليق الصحفي البسيط**)).

أزمة ثقة بين النقاد أنفسهم :

ويظهر من خلال هذين التشخيصين أن **أزمة النقد المسرحي المغربي قد ظهرت في بدايتها داخل المتن النقدي نفسه** وبين المشتغلين بالنقد والدراسة المسرحية أنفسهم، حين قلل البحث الجامعي من قيمة النقد الصحفي موحيا أنه عبارة عن كتابات سريعة لا تسعف في الفهم الموضوعي والمتأني للعروض، وفي قراءة تلك العروض بشكل مؤسس على معرفة حقيقية ببنية المسرح وقوانينه.

ولمحاولة فهم هذا التحول في مناهج ووظائف النقد المسرحي وأشكاله ينبغي الإشارة إلى أن العلوم قد تطورت بشكل هائل في العصر الحديث داخل الجامعات ومراكز البحث في العالم، وانقسمت مجالات المعرفة إلى علوم مختلفة، فنشأت العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، ثم تطورت هذه الأخيرة خلال نهاية القرن الماضي وطمحت إلى التشبه بالعلوم الصحيحة. وقد هيمنت هذه العلوم بدورها على دراسة الآداب والفنون بما فيها المسرح، فكان لا بد للنقد أن يساير هذه التيارات العلمية الظافرة، ومن ثم نشأت المدارس النقدية وتعددت مناهجها وتطورت في رحاب الجامعات، فاكتسبت صرامة علمية ووضوحا منهجيا غير مسبوقين. كما طمح النقد المسرحي هو بدوره إلى توخي الدقة العلمية والصرامة المنهجية، ومن ثم نشأ الرفض للنقد الانطباعي المعبر عن الاستجابة السريعة لتلقي العروض في حينها وإيصال تلك الانطباعات حية وحارة على صفحات الجرائد أو المجلات. وكان من نتائج ذلك أن تقوت الدراسات المسرحية بين الجامعيين، وتحولت في معظم نماذجها إلى خطابات ممعنة في الدقة والبحث عن التفاصيل، مستندة إلى أنواع التحليل الحديثة والمتطورة باستمرار كالمنهج البنيوي والسيميولوجي والدراماتورجي... وأصبح مجمل النقد الجامعي يعتبر نفسه بمثابة علم لا يرقى إلى نتائجه الشك ولا يدانيه أو يتعايش معه نقد آخر.

غير أننا حين نعود بنظرنا إلى الوراء ـ قبل تسعينات القرن الماضي ـ نلاحظ أن العديد من ممارسي النقد المسرحي المواكب للعروض في الصحف والمجلات الأجنبية والعربية قد كانوا من الجامعيين المواكبين للحياة الفنية من أمثال برنار دورت ورولان بارت ومحمد مندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم وغالي شكري وجورج طرابيشي... كما كان الكثير من النقاد المسرحيين المغاربة من الجامعيين المتعاونين مع صحف الحقبة ومع ملاحقها الثقافية ومجلاتها نذكر من بينهم كلا من عبد الرحمن بن زيدان وحسن المنيعي وإبراهيم السولامي ورشيد بناني... أو من الصحفيين المتابعين لدينامية الحياة الثقافية في الداخل والخارج مثل أديب السلاوي وعبد الله الستوكي وإدريس الخوري... ومع ذلك فإن البحث المسرحي الجامعي، في



حسن المنيعي

حماسة تكوينه وفورة ازدهاره، لم يعد يعير ـ فيما يظهر ـ أهمية كافية لهذا النوع من النقد الصادر في الصحف، ولم يعد ينظر بتفهم إلى طبيعة سياقه داخل المتابعة المباشرة والسريعة التي كثيرا ما لا تخلو من الحس الصادق، ولم يعد يلتفت إلى الأدوار الحية التي يلعبها في التعريف بالأعمال الجديدة واقتراح طرق فهمها وتذوقها لدى الجمهور العام ونشر صداها في المجتمع، بل نجده يقلل بشكل واضح من أهلية هذا النوع من النقد. وما تزال هذه النظرة الدونية إلى النقد الصحفي حاضرة في كتابات الجامعيين، ونورد كمثال عليها قول حسن المنيعي :

((إن النقد المسرحي يعرف عموما أزمة على مستوى مشروعيته، لأنه إنتاج عابر لا ينظر إليه إلا باعتباره وثيقة تعرف بالعمل المسرحي كبضاعة، وتلقي الضوء عليه وعلى المؤلف وعلى طريقة العرض وتلقي الجمهور. وهذا شيء لا يكفي باستثناء الكتب التي ألفها بعض النقاد الأساتذة في مجال الفن الدرامي تنظيرا وحصيلة لمشاهدتهم للعروض)).

المسرحيون يتحولون إلى نقاد أنفسهم :

كما نشأ في نفس تلك الفترة تقريبا نوع من سوء التفاهم بين المسرحيين المغاربة ونقادهم. لقد تحول عدد من الكتاب الدراميين منذ أواسط السبعينات إلى نقاد أنفسهم، فأسسوا عددا من الاتجاهات المسرحية التي تنادي بالحرية والأصالة أو تعبر عن فهم خاص لطبيعة الفن الدرامي وطرق ممارسته، وانضم إليهم في هذا العمل عدد من المخرجين والتقنيين والممثلين وحتى بعض النقاد المعروفين، وأصدروا عددا من (البيانات) التي يبررون فيها اختياراتهم الفكرية وتوجهاتهم الدرامية والمهنية، والتي تدعو الجمهور إلى فهمهم على ضوئها دون غيرها من أنواع النقد الأخرى. لقد كان أول هذه الاتجاهات ظهورا هو (المسرح الاحتفالي) الذي أصدر بيانه الأول سنة 1979 بتوقيع عبد الكريم برشيد صحبة عدد من الممثلين والمخرجين والنقاد المعروفين؛ ثم تلت (بيان الاحتفالية الأول) مجموعة من البيانات الأخرى التي أصبح بعضها عبارة عن كتابات مطولة تعبر عن رأي أصحابها في طبيعة المسرح وكيفية النظر إليه، نافست عمل النقاد في احتلال أعمدة الصحافة وتصدّر واجهات المكتبات. وكان من جملة ما تطرقت إليه هذه الكتابات التعبير عن آرائها في النقد والطرق التي ينبغي أن يعمل بها الناقد حتى يتوافق مع الاتجاهات الإبداعية الجديدة؛ وكمثال على طبيعة النقد المسرحي الذي يتوافق مع منظور (المسرح الاحتفالي) يقول عبد الكريم برشيد :

((إن النقد في المسرح العربي المعاصر ـ وهو مسرح احتفالي في جملته ـ مطلوب أن ينطلق من السؤال التالي : ما هي طبيعة المسرح الاحتفالي ؟ إن الجواب طبعا لا يمكن أن يؤخذ من خلال الكتابات النظرية فقط، بل أيضا من خلال استقراء النماذج الرصينة والمتقدمة في المسرح العربي. وإذا تم هذا الاستقراء فإن النقد العربي لا بد أن ينتهي إلى الحقيقتين التاليتين:

ـ أن تطبيق المناهج الغربية ـ بكل ما تحمله من رواسب محلية ـ فعل لا يخلو من التعسف.

ـ ضرورة إيجاد مقاييس نقدية مستوحاة من داخل هذا الإبداع ومن أخص خصوصياته.)).



عبد الكريم برشيد

محاولة سد الثغرة الموجودة في النقد المغربي والعربي... ومحاولة أيضا لتكسير سلطوية النقد الخارجي

ولا شك أن ظهور هذه البيانات قد صاحب ازدهارا لتلك الظاهرة الفنية الشابة والفريدة التي عرفها المسرح المغربي حتى ثمانينات القرن 20 باسم (**مسرح الهواة**)؛ وهي الظاهرة التي تسلح معظم أصحابها بالمعارف الأكاديمية، وتشبعوا بروح التنوع والتجديد التي سادت الساحة المسرحية في كل من أوربا وأمريكا وبعض دول العالم العربي، واستطاع عملها بسبب انفتاحها الإنساني ورؤاها التجديدية والتجريبية أن يزاحم في زمانه أعمال الفنانين المحترفين المغاربة الكبار من أمثال أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي و(فرقة المعمورة) و(فرقة التمثيل الإذاعي) بكتابها ومخرجيها وممثليها اللامعين؛ كما استطاعت بعض النماذج المتقدمة لأعمال الهواة أن تفرض نفسها ـ من خلال كل من التنظير والإبداع ـ على المثقفين في الداخل، وعلى تيارات التجديد والتجريب المسرحي في عدد من دول العالم العربي؛ لذلك تجاوزت رؤى هؤلاء وتصوراتهم مجال الكتابة والإنجاز المسرحيين إلى مجال النقد، وإلى اقتراح طرق مختلفة لمقاربة الأعمال المنجزة.

مؤاخذاتهم على النقد الخارجي :

ويلاحظ د. حسن المنيعي في واحدة من دراساته أن أحد أهم الأسباب الأخرى الداعية لظهور معظم البيانات المسرحية قد كان هو ((**محاولة سد الثغرة الموجودة في النقد المغربي والعربي... ومحاولة أيضا لتكسير سلطوية النقد الخارجي**)). ولكن صاحب الدراسة لا يعطي تفاصيل عن رأيه، ولا يضع أيدينا على مكامن الثغرة الموجودة في هذا النوع من النقد والتي أتى النقد الداخلي ليسدها، كما أنه لم يبسط أمامنا الكيفية التي كان النقد الخارجي يمارس بها سلطويته على الآخرين، كما لا يحدّد لنا القوى التي كانت تمكنه من ممارسة تلك السلطوية.

ولكن ينبغي الاعتراف في هذا المقام بأن التيارات اليسارية التي انتشرت بين المثقفين منذ قيام الحرب الباردة، ثم تقوّت خلال الستينات والسبعينات، قد أفرزت نوعا من النقد الإيديولوجي الذي اشتد أواره بواسطة بعض الأقلام التي لم يكن أصحابها يعيرون كبير اهتمام للقيمة الجمالية الموجودة في الأعمال الفنية التي يشاهدونها بقدر فحصهم لمضامينها الإيديولوجية اليمينية أو اليسارية، وتوجهات أصحابها أو حتى لانتماءاتهم الحزبية الموالية أو المخالفة، وتشنيعهم على كل من يخالف قناعاتهم وانتماءاتهم. وقد شجع على انتشار مثل ذلك النوع من النقد أن معظم الصحف المغربية القوية والرائجة كانت تابعة لأحزاب سياسية موجودة في المعارضة، مما حاد ببعض النقد الصحفي ـ وحتى الجامعي أحيانا ـ عن أداء وظائفه العلمية المتعارف عليها، كما فتح الباب واسعا أمام ظهور وتقبل هذا النقد القبلي الذي يفسر به الفنانون أسس عملهم بأنفسهم، ويعرّفون فيه برؤاهم لدى الجمهور.

وقد تعرض (المسرح الاحتفالي) كما تعرض شخص عبد الكريم برشيد نفسه ـ ربما بسبب نجاح دعوته داخليا وخارجيا ـ لأكبر قدر من القذف والتشنيع على يد الكتاب الذين يمثلون هذا النوع من النقد الإيديولوجي، كما تعرض بعد ذلك لسهام العديد غيرهم من الكتاب والباحثين؛ ولكنه لم يماش هذا النوع من النقد أو يهادنه أو يجامل أصواته، وإنما خصص بعض كتبه ومقالاته الشديدة اللهجة للرد على منتقديه والدفاع عن تصوراته النظرية وإنجازاته العملية، شارحا فيها رأيه في طرق عمل النقاد الأولين والجدد، وما يشوب بعض أعمالهم، في نظره، من الهنات.

إن ملاحظات برشيد تشوبها بدون شك بعض القسوة والحدة وعلو النبرة، نظرا للسياق الذي وردت فيه كدفاع عن النظرية والإبداع والمسرحيين الاحتفاليين

النقد المسرحي الذي تؤشر إليه الإصدارات القيمة... يبدو أنه لا يؤثر إطلاقا في الإنتاج المسرحي الوطني، وعلى طرق اشتغال الفنانين المسرحيين

ولعل من أهم ذلك ما لاحظه هذا الكاتب على الأعمال النقدية التي أنتجها بعض النقاد المنتمين إلى الجامعة وصفه طريقة عملهم على أنها اشتغال ((**بالموديل... وهذا ما يفسر كثرة قياس الاشتغال الاحتفالي على ما قام به بريشت أو غروتوفسكي أو أوجينيو باربا أو غيرهم، مع أنه لا معنى لتلك المقارنات والقياسات الفاسدة نظرا لوجود الفارق سواء في طبيعة التجارب أو في سياقاتها المتعددة...**))؛ مضيفا في وصف نقدهم بسبب ذلك ((**أنه مدرسي تطبيقي، وأنه نقد اتباعي بعدي... بدلا من أن يكون نقدا مبدعا... يقوم على الكشف**)). وبذلك تبقى أعمالهم في نظره بعيدة عن روح الحركة المسرحية المغربية والعربية ولا تندمج فيها ولا تفيدها.

إن ملاحظات برشيد تشوبها بدون شك بعض القسوة والحدة وعلو النبرة، نظرا للسياق الذي وردت فيه كدفاع عن النظرية والإبداع والمسرحيين الاحتفاليين؛ ولكن تلك الملاحظات لا تخلو مع ذلك من الحصافة وصدق النظرة، لاسيما حين ننظر إلى الموضوع في سياق أشمل يتناول وظيفة النقد الأولى وعلاقة ذلك النقد الجديد بالمسرح المغربي برمته، وحين لا ينظر هذا النوع من النقد إلى المنجز المحلي نظرة استكشاف تزيل الغبار عن خصوصياته الذاتية وتعرّف بتجاربه المتميزة، وإنما تكتفي بمقارنته بما هو موجود في بقية مسارح العالم - في أوربا وأمريكا على الخصوص - وقياس جودته على ضوئها. ويؤكد هذه الملاحظات التي أبداها برشيد، وإن بشكل غير مباشر ومجامل، ما ورد في مقالة للدكتور حسن المنيعي يصرح فيها أن ((**النقد المسرحي الذي تؤشر إليه الإصدارات القيمة... يبدو أنه لا يؤثر إطلاقا في الإنتاج المسرحي الوطني، وعلى طرق اشتغال الفنانين المسرحيين**)).

غير أن هذا النقد القبلي، وإن كان يشكل إضافة نوعية تفتح مغاليق الإبداعات الجديدة من الداخل، وتخلق النقاش بناء على أسس موحدة ومسبقة، كما توفر إنارة وترويجا إضافيين تستفيد منهما الحركة المسرحية؛ فإنه لا يستطع تعويض النظرة الخارجية، حين تكون رصينة وحين تتفاعل مع العمل الفني وتغنيه بقراءات محايدة أو مقابِلة لا تسمح بها النظرة الداخلية. يضاف إلى ذلك أن هذا النقد الداخلي قد يساهم في عزلة الأعمال عن العالم الفسيح وعن دينامية التلقي الحر والواسع، بل قد يخلق نقادا تابعين ومصفقين يشبههم البعض بأحد أنواع الجمهور المشجع لفرق كرة القدم ومغني (البوب ميوزك)، ويفرز نقدا يولد الصدى أكثر مما يخلق التفاعل المثري أو يولد القيم المتجددة... وربما كان هذا ما دفع، فيما بعد، بعض النقاد الجادين إلى مغادرة جماعاتهم ليمارسوا الدراسة والنقد المسرحي من الخارج، بدون أن يكونوا خاضعين لإكراهات قبلية وحيثيات مسبقة.

أزمة ثقة بين المسرحيين ونقادهم:

غير أن سوء التفاهم الحقيقي هو الذي نشأ بين المسرحيين الممارسين ونقادهم، لاسيما الجامعيين منهم، منذ بداية الألفية الثالثة على وجه التقريب، ولعب دورا كبيرا في التباعد الملحوظ بين الطرفين. ويمكن إعطاء صورة عامة عن سوء التفاهم المقصود هنا من خلال التعبير الذي انتشر على ألسنة الجيل الجديد من المسرحيين الممارسين الذين كان العديد منهم يطلقون على دارسي المسرح ونقاده المنتمين إلى الجامعة أو المتخرجين منها لقب ((**دكاترة المسرح**)). وهو لقب يدل بدون شك على أزمة ثقة، بل وعلى اتهام، أو على الأقل على تمييز وقطيعة واضحين بين المسرح كفعل وممارسة حية فوق الخشبة، وبين الخطاب الواصف والمقوم لهذا المسرح بطريقة هادئة أو باردة بعيدة عن معاناة الركح وعرقه. ويمكن اختصار الصورة التي ظهر بها سوء التفاهم هذا من خلال ما كتبه أحد المسرحيين على الشبكة العنكبوتية، ورد فيه :

لقد وجد المسرح المغربي نفسه في خضم التحول الذي عرفته الحركة المسرحية في العالم، وأمام تراجع شعبية هذا الفن بسبب مزاحمة الفنون الجديدة المتولدة عن تطور السينما والتلفزيون والفيديو والإنترنيت...

((يقول الممثل والمخرج لويس جوفي : " المسرح ليس نظرية وإنما فرجة، وليس درسا وإنما شراب محبة وعواطف." فكيف يمكن لهذا الناقد أو هذا الدكتور الأكاديمي أن يضيف شيئا للمسرح وهو غريب عنه وليس من أهله !؟ لهذا أدعو السادة الدكاترة المختصين في فنون الفرجة أن يصمتوا قليلا، وأن يتركوا للمسرحيين فرصة العمل والتجريب والإبداع، فهم وحدهم القادرون على الإتيان بأشكال مسرحية جديدة، وبتطوير الفعل المسرحي...إن المسرح الحقيقي - أيها السادة الكرام - ينبعث من غبار الخشبة، وأنين الممثل ومحاولاته، ومن ثنايا النص المسرحي، ومعاناة المؤلف وإحباطاته، ومن تجارب وخبرات المخرج، وليس من لغط الصالونات.))

لقد نشأ نوع من التبرم من النقد لدى المسرحيين الممارسين الذين تلقى معظمهم تكوينا منظما في معاهد متخصصة، وأصبح العديد منهم ينظرون إلى عمل النقاد الجدد كنشاط صادر عن أساتذة لم يخبروا معاناة الخشبة ولم يعيشوا واقعها الحي وإكراهاتها المتعددة، كما يرون في كتاباتهم نوعا من التقعيد الصارم والتفكيك البعيد عن المعاناة المباشرة والحية؛ بل لقد أصبح بعضهم ينظر إلى معظم النقاد باعتبارهم فنانين فاشلين اتجهوا نحو النقد ليمارسوا بواسطته الوصاية على الذين شقوا طريقهم بنجاح في ممارسة المسرح، وبالتالي الوصاية على إتقان الصنعة وحرية التجريب وقابلية الابتكار التي يمثلونها...

لقد واكبت جامعاتنا تلك الطفرة المعرفية التي نهضت بالدراسات المسرحية وتقدمت بها على يد نخبة من المتخصصين المغاربة المعروفين وطنيا وعربيا ودوليا؛ ولكنها، حين اصطبغت بعلمية العصر،ربأت بنفسها عن ممارسة النقد الصحفي المواكب وتعالت عنه، وبذلك ساهمت مثل مثيلاتها في الخارج في خلق جفوة مركبة مع المسرح والصحافة وبالتالي مع عامة الجمهور؛ ومن تم انعزل النقد والدراسة المسرحية داخل الجامعات ومراكز البحث التابعة لها منظما ملتقياته الخاصة التي يدعو لحضورها من يختاره من المسرحيين؛ بل لقد اتجهت همة الدارسين عندنا إلى مواكبة ما يستجد في الساحة المسرحية العالمية والعربية من ظواهر ونظريات وطرق عمل ومناهج دراسة...ولكنهم لم يتجهوا نحو إنجاز المونوغرافيات الوافية والدراسات التقويمية الرصينة عن فنانينا وعن ظواهرنا المسرحية الكبيرة منها والصغيرة، إلى درجة أننا نكاد لا نجد دراسات مقنعة عن مسرح أحمد الطيب العلج، أو فرقة المعمورة، أو فرقة التمثيل الإذاعي، أو مسرح الهواة... مما يدعو للحيرة ويؤكد تلك الجفوة، بل ويدعو للتساؤل عن الدور الحقيقي للنقد.

كما عرف المسرح المغربي نفسه تحولا عن قوالبه ومضامينه وطرق ممارسته التي كانت معروفة قبل التسعينات. لقد تأسست بعض المعاهد البلدية إلى جانب المعهد العالي، وأصبحت دراسة المسرح وممارسته لا تخضعان للموهبة وحدها والتداريب المتفرقة المنعقدة في داخل المغرب وخارجه، وبذلت وزارة الثقافة جهدا ملحوظا لمحاولة الرقي بممارسة هذا الفن إلى درجة الاحتراف...غير أن المسرح الجديد صادف في طريقه عقبات اجتماعية مستجدة، وتحولات ثقافية كبيرة جعلته يتحول هو بدوره عن الأشكال التي كانت مألوفة في هذا الفن من قبل، وعن الوظائف التي لعبها المسرح في العالم طيلة الخمسة والعشرين قرنا الماضية، وهي المتمثلة في جلب المتعة للناس ومعالجة همومهم عن طريق بهاء الفن وسحر العبارة وجمال التشخيص.

لقد وجد المسرح المغربي نفسه في خضم التحول الذي عرفته الحركة المسرحية في العالم، وأمام تراجع شعبية هذا الفن بسبب مزاحمة الفنون الجديدة المتولدة عن تطور السينما والتلفزيون والفيديو والإنترنيت... يضاف إلى ذلك

ظاهرة الوفرة وطغيان الاستهلاك في المجتمعات الحديثة والمرفهة، وسرعة تحول الذوق العام فيها، مما جعل المسرحيين عامة يبحثون في أعمالهم عما يحقق الفرجة الاستهلاكية الآنية ويتبعون سبل الغرابة والإبهار الذي لا يولد بالضرورة صدى في العقل أو يقترح زاوية نظر في تصور الحياة ونظام المجتمع.

كما وجد هذا المسرح نفسه أمام مجموعة من التحولات التي مست المسرح من الداخل، أبرزها التطور الكبير الذي عرفته التكنولوجيا، وهيمنتها على الفنون بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم هيمنتها شبه التامة بعد ذلك على كل أشكال وأدوات الممارسة المرئية والمسموعة للمسرح على حساب مساحة الكلمة وعمل المؤلف الدرامي والممثل، بل والمخرج أحيانا؛ بالإضافة إلى مرافقة تجارب المسرح العالمي في دروب التجريب ولبس أثواب الغرابة التي تحقق المتعة الحسية الآنية وتتجه بطبيعتها نحو الجمهور المتخصص أو الجمهور المحدود العدد...

لقد دخل المسرح المغربي في قوقعة لا تتيح القرب منه إلا للمتخصصين، وأصبح عبارة عن فرجة تتوخى إظهار التمكن التقني والبراعة المهنية التي لا تنتظر بالضرورة رأي الناقد الخارجي بقدر ما تهتم بآراء بقية المحترفين. لقد أصبحت الممارسة الاحترافية للمسرح تعني التمكن من مجموعة من الكفايات الجسدية والمهارات التقنية الدقيقة التي تطال أساسا التشخيص والإخراج والسينوغرافيا... بدون الاهتمام ألى جانبها بمخاطبة الجمهور والتفاعل مع اهتماماته. وحين عزل المسرحيون الممارسون أنفسهم

> **دخل المسرح المغربي في قوقعة لا تتيح القرب منه إلا للمتخصصين، وأصبح عبارة عن فرجة تتوخى إظهار التمكن التقني والبراعة المهنية التي لا تنتظر بالضرورة رأي الناقد الخارجي بقدر ما تهتم بآراء بقية المحترفين**

في سجن الكفايات العملية وابتعدوا عن مخاطبة الواقع المحيط ولم يأبهوا بالرأي الخارجي، ابتعد عنهم الجمهور الواسع وأصبحوا يدورون في دائرة الخبراء والمتخصصين داخل مهرجاناتهم التي تغشاها في غالبها دائرة ضيقة من المهتمين بالمسرح وحدهم. وحين ابتعد عنهم الجمهور، ابتعد عنهم الإعلام الحقيقي لأن الإعلام يحرص أساسا على نشر ما يثير اهتمام القارئ المتعدد، وأصبحت الكتابات عنهم من قبيل نقل الخبر أو الدعاية لإنتاجاتهم، لاسيما حين يقدمون أعمالا في السينما والتلفزيون...وبذلك انقرضت مهنة ناقد المسرح الصحفي الذي يخاطب الجمهور الواسع، وضاعت فرصة التألق الجماهيري التي تلتصق وتليق بالفنان المسرحي الناجح.

بمثابة خاتمة :

نعتقد أن الناقد الكفء والنزيه هو عين الجمهور والواسطة التي تصل هذا الأخير بعمل الفنان وتمهد له سبل ولوجه، وهو الذي يجعل الفن تعبيرا مقربا للنفس ولغة مألوفة تخاطب الناس؛ وحين سيتقرب الفن من الناس سيظهر هذا الوسيط من جديد. ولا نظن في هذا القول رجما بالغيب أو تنبؤا بعيدا، ولكنه أيضا قراءة للوضعية التي يعيشها المسرح في العالم من حولنا؛ فإلى جانب كل المستجدات في عالم التقنيات والتجريب وخرق العادات الفنية...هنالك عودة المسارح الكبرى في برودواي وأفنيون وغيرها إلى أعمال الإغريق وشكسبير وبيرانديلو وموليير وبيكيت...بإخراجات جديدة وإعادة قراءة عصرية وسينوغرافيات مواكبة لمستجدات الفن، توظف ما أصبح رائجا على الخشبة من فنون الكوريغرافيا والموسيقى والخدع البصرية والعناصر السمعية والبصرية التعبيرية والتجريدية... دون خيانة للشاعرية اللغوية لهذه الأعمال أو بنائها الدرامي أو غوصها في عمق الوضع الإنساني... كما عادت الحرارة إلى أقلام النقاد المسرحيين في الصفحات الثقافية والفنية لكبريات الجرائد الأوربية وإصداراتها الإلكترونية نظرا لوجود القارئ المهتم والمواكب.

وهنالك ظاهرة أخرى دالة وسارة وهي عودة العديد من صحفنا المغربية إلى إصدار صفحات وملاحق ثقافية جادة ومواكبة لجديد الفكر والفن والإبداع؛ بل الملاحظ أن بعض هذه الصحف أصبحت تستعين اليوم بخبرات

مبدعين بارزين ومثقفين أكاديميين معروفين في الإشراف على هذه الصفحات الثقافية أو مواكبتها وتطعيمها بما يرضي القارئ المهتم. لذلك نعتقد أن الفرصة قد أصبحت سانحة لحدوث تحول قادر على إعادة الحياة إلى مهمة الناقد المسرحي الحقيقي في الصحافة إذا تقدم كل طرف بخطوة نحو الآخر.

إن النقد العلمي التحليلي المتأني الذي يدرس الظاهرة الإبداعية ويفككها له أهمية بالغة، ولكنه لا يغني عن النقد الحي والمواكب؛ كما أن المواكبة السريعة أو الانطباعية في النقد الصحفي لا تعني السطحية إلا إذا صدرت عمن ليس أهلا لهذه المهمة؛ إن النقد الانطباعي الكفء يسبق في كثير من الأحيان إلى اكتشاف الخيوط النفيسة الكامنة في عمق الإبداع، وبذلك يمهد الطريق للبحث الأكاديمي لسبر أغوارها وتحليل أبعادها بشكل متأن ليرسخها في وجدان الأجيال اللاحقة ويجعل الإبداع سلسلة متوالية الحلقات؛ كما أن النقد المواكب والعاشق يخاطب اللحظة الآنية ويحرض الجمهور على غشيان المسارح والتفاعل مع الأعمال بشكل ذكي في لحظة عرضها.

إن حركية الإبداع تكمن أيضا في حركية النقد والعكس صحيح؛ كما أن كل إبداع وكل نقد لا يتجه نحو المجتمع ليحاوره ويعالج همومه ويواكب قضاياه ويقلب مواجعه يصبح بالضرورة أبكم لا متلقي له، وباردا لا طاقة فيه؛ كما يتحول إلى حرفة بدون زبناء وصنعة لا تجد من يقتنيها. إن عودة الروح إلى النقد ضرورية لعودة المسارح إلى الامتلاء؛ وعودة المسارح إلى الامتلاء رهينة بالضرورة بإتقان الحرفة، ولكنها رهينة إلى جانب ذلك بتصريف الحرفة فيما يهم الناس ويمتعهم في نفس الوقت، وفيما يغريهم بالحضور والمتابعة وطرح الأسئلة...

فاس 2018



ترجمة: عبدالله زروال

الدراسات المسرحية
Etudes théâtrales

باتريس بافيس*
Patrice Pavis

لا تتوفر اللغة الفرنسية على مصطلح يقابل المصطلح الألماني theaterwissenschaft -«علم» المسرح- للدلالة على مجال ومنهج يغطيان مجمل الدراسات المسرحية (Theatre studies بالإنجليزية)؛ بيد أن مصطلح Théâtrologie موجود طبعا، وإن كان ضئيل التداول، ويستأثر به أهل الاختصاص؛ أما فيما يخص مصطلح Dramatologie (Drama stydies) فلا وجود له، لحسن الحظ، إلا في مؤلفات الدراسات الأدبية؛ علما بأنه لا يسدي خدمة للمنظرين؛ لأنه ينكر طابع المسرح الجوهري، ألا وهو الاستعمال الملموس للخشبة والممثلين.


باتريس بافيس

إن مصطلح الدراسات المسرحية، بما هو أقل المصطلحات سوءا، يعلن من الوهلة الأولى، بأنه ضد الأدب؛ (أي الدراما المكتوبة)، ليؤكد اختلافه الجذري، وانتماءه إلى عالم الخشبة، عالم العرض، وفنون الفرجة؛ ولذلك فإن موضوع هذه الدراسات ليس هو، ببساطة، النص الدرامي فحسب، وإنما مجمل الممارسات الفنية التي يمكن أن تتدخل في

استخدام الخشبة والممثل، أو بمعنى آخر جميع الفنون، وكل التقنيات السائدة في عصر من العصور. وعليه، من الآن فصاعدا فإن الحديث عن المسرح أو الدراسات المسرحية يعني نسيان أن المسرح لا يوجد اليوم سوى ضمن مجموع الفرجات (فنون الخشبة و/ أو فنون العرض)، وأنه لا يمكن أن نطمح إلى أن نجعل منه نظرية أو دراسة دون أن نلاحظ كيف أن الممارسة المسرحية المعاصرة تقتحمها جميع أشكال الفرجة الأخرى، وكيف تنفذ، في بعض الأحيان، وسائل الإعلام إلى العروض مكسرة الإطار الضيق جدا للتياترولوجيا مختزلة في المسرح، ومسرح مقتصر على النص.

لكن ألا ينبغي الاتفاق على تعريف أدنى للمسرح إذا كنا ندعي إخضاعه للدرس؟ طبعا، لا يمكن أن نتوصل إلى ذلك بتعريف الموضـــوع، وإنما بإيضاح الصيغة الدنيا للعلاقـة المسرحيـة: ممثل يلعب دورا لمتفرج Lehman, 1986, 970)). إن الـدور تخييلي، غير أنـه يتحقق كـذلـك في حـدث مشهدي حقيقي «تواجد الممثل هنا»، أو كما يقـول غروتوفسكي: «المسرح حدث يتم هنا والآن في كيانات الممثليـن أمام أناس آخريـــن». (Grotowski, 1971, 86-87). إن هذه العناصر الثلاثة على هذا النحو (م.ع. م)[1] تفتح آفاقا لدراسات عديدة؛ ولهذا لا بد من الحسم، أولا في سؤال ما الغايات من دراسة المسرح؟ قد يبدو هذا السؤال عديم الجدوى، غير أنه ليس كذلك؛ لأن غايات الدراسة تفرض المنهجية والتقطيع في مجالات المعرفة.

غايات الدراسات:

قد تستهدف الدراسات تقديم معلومات للقارئ عن جانب من جوانب الإبداع المسرحي العديدة، فيما يتراوح الخطاب النقدي بين الإخبار الصحفي عن مكان العرض وتاريخه، وبين دراسة مظهر من مظاهر النشاط المسرحي دراسة عالمة في مجلة متخصصة؛ إلا أن هذه الدراسات تطمح في بعض الأحيان إلى نقل المهارة، وتكوين الممثلين والسينوغرافيين وتقنيي الإضاءة؛ بمعنى أن الدراسة تنطلق من معرفة تقنية يوظفها الممارس لاحقا في نشاطه المهني. ويتشعب كل مجال إلى فروع متخصصة، على أن لكل فرع إجراءات تحليلية، وتقنيات التعلم هي الأخرى متخصصة جدا، وفي هذه الحالة تقوم الدراسة بالإعداد لممارسة إحدى حرف المسرح، وتحقق شرعيتها من خلال فعالية مهاراتها، وإعدادها لنشاط تقني أو فني في المستقبل. نعم، يمكن أن نتصور كثيرا من المعارف ومجالات الدراسة، لكن نظل في حاجة ماسة إلى تقنيات لإنتاج عرض؛ ذلك أن الصعوبة لا تكمن في تحديد نوع المعرفة وتخصيصها، وإنمـا في ضـمان تـجانـس هـذا الـفرع المـعرفي مـع ذلك، وفي القدرة على المواجهة، وتخصيب المعارف الجزئية.



لا يوجد مكان أو مؤسسة لدراسة المسرح في شموليته، ففي المدارس المهنية يتم تعليم بعض مهن الخشبة (سينوغرافيا، إضاءة، ملابس...)، وفي مدارس الممثلين يتم التدريب على تقنية اللعب، وفي بعض الشعب الأدبية، سواء في المدرسة، أو في الجامعة، تقرأ النصوص المشهورة، وفي بعض شعب المسرح المعدودة في الجامعة يتم التفكير في إنتاج المعنى في عمل الممثل والإخراج المسرحي، والتأمل في العلاقة بين النظرية والممارسة. إن ما ينبغي ترقبه من التعليم الجامعي ليس هو كونية المعرفة وعالميتها، وإنما التفكير الإبستمولوجي في شروط صلاحية معرفة ما لهذا المكون أو ذاك من العمل الدرامي أو المسرحي، وللممارسة المسرحية بمختلف أشكالها، ولذلك، وعوض توهم نظرية موحدة للمسرح سنكتفي بإبستمولوجيا الدراسات المسرحية التي تحدد إطار معارفنا وتضبط حدوده.

إبستمولوجيا:

يسود الاعتقاد لدى بعض رجال المسرح أحيانا بأن هذا الفن يستعصي على الدراسة، وأنه لا يمكن سوى الكشف عن بعض قوانينه، وبأن حدس الممثل أو المخرج المسرحي يقوم، بشكل أفضل، مقام أية نظرية؛ ذلك أنه لا يوجد، من بين أشكال التعبير الفني وفنون الفرجة بخاصة، فن أكثر أسطورية من المسرح، إلى درجة أن المقاربة النظرية أو العلمية تعتبر في الغالب إجراء آثما. غير أن ثمة مقاربة علمية تحاول أن تتأسس، ولكن بطريقة غير مباشرة؛ حيث إنها تستند إلى بعض العلوم كالبيولوجيا، وعلم النفس، أو الطب، لنقل معارف هذه العلوم إلى مجال السلوك الفرجوي للممثل أو المتفرج، ثم تطبق، فرضيا وباعتبارها برنامجا، بعض نتائجها (Pradier). وإذا كنا ننظر إلى العلميّة على أنها انسجام وترابط منطقي، وليس مجرد نتائج يمكن التحقق منها، وضبط كمياتها، فإننا سنحصل على دراماتورجيا[2] أو سيميولوجيا لا تطمح، في البداية، سوى إلى توضيح إنتاج المعنى، واستعمال العلامات سواء على مستوى مؤلف خاص أو مجموعة (عصر، جنس، عمل مؤلف أو مخرج). إن الدراسة تنصب تارة على إنتاج النص والإخراج المسرحي من قبل المبدعين و«المنفذين»، وتارة أخرى على تلقي القارئ أو المتفرج، والأفضل من ذلك كله أن تنصب الدراسة على جدلية الأمرين معا داخل سيميوطيقا تقوم، في الآن نفسه، بعملية وصف آليات التواصل بين (المسرح والجمهور)، واندراجها في سيميوطيقا الثقافة.

المنظورات والمجالات:

لكي نعرف هذا الشيء المثير المسمى مسرحا، يجب أولا أن نعرف أية نظرة نأخذ عنه، وبأي منظور نتناوله، ومن أية زاوية نقتحمه، ومن المؤكد أن النظرة لا تخلق الموضوع المسرحي، وإنما تخلق الخطاب الذي يتناوله. هذه النظرة التي يغذيها منهج وعلم إنساني: الأنثروبولوجيا (1986Barba)، السوسيولوجيا، (States 1985)، السيميولوجيا (Ubersfeld 1977) التداولية[3] Pragmatique؛ حيث إنها تخلق من نموذج من تساؤلات كل منهج من هذه المناهج، ولا تجد، بطبيعة الحال، في موضوع التحليل إلا ما تبحث عنه. غير أنها، مع ذلك، تدرك حدود كل تخصص ورهاناته ومآزقه. إذاً،



يمكن لهذه النظرة أن تجزئ داخل الموضوع، وتبعا للمنهج المعتمد، عددا معينا من مجالات الدراسة، فتكون هذه المجالات طورا عناصر مكونة لموضوع المسرح، وطورا آخر صيغا للاستفهام تخترق العديد من المكونات. والأمر الأكيد هو أنه لا يمكن لأي مجال أن يظل في عزلة، إذ سرعان ما تتسلل إليه بقية الأسئلة؛ ناهيك على أنه لا يوجد برنامج مثالي للدراسة، كل ما هنالك مجموعة من المقاربات التي تحيط تقريبا بموضوع البحث.

على سبيل المثال تقترح شعبة المسرح في جامعة باريس VIII مقررا ينتظم في سبعة محاور أساسية: الكتابة الدرامية، أداء الممثل، الإخراج المسرحي، السينوغرافيا، العلاقات «بين فنية» «interartistiques، المؤسسة، التلقي؛ أما عن القطيعة الموجودة بين النص والعرض، والتي سنتعرض لها لاحقا، هذه القطيعة التي ما كانت لتطرح لو لم يفرضها التاريخ، فيمكن الجزم بأنها مصطنعة، وغير مقبولة منهجيا، وهذا ما يحفز أكثر على مد الجسور بين ضفتي نهر المسرح، لاسيما الانشغال بالنص الدرامي من خلال تطلعه المسرحي، وباعتباره أثرا لممارسة مشهدية شاملة يندمج فيها سواء في فعل القراءة الفردي أو العرض.

النـــص	العـــرض
1.1 الارتباط بالأدب: دراسة مصادر التأثيرات، الأسلوب، المواضيع... الخ	1.1 الارتباط «بين فني» بالفنون التشكيلية، البصرية، السمعية، السمعية البصرية...الخ
2.1 المسرح باعتباره نمذجة للواقع (العلاقة بين النص والواقع)	2.1 تحليل المكونات وتشكلها: - تعداد - مجموع التلفظات
3.1 الارتباط بالشعرية: جنس النص ونظامه	3.1 نظام النص»الملقى» على الخشبة
4.1 سؤال الخصوصية	4.1 نظام التمسرح
2. الاندراج في الثقافة	2. الاندراج في الثقافة
1.2 شروط اللعب خلال الكتابة	1.2 حالة ممارسة ونظرية الإخراج المسرحي
2.2 التلقي التاريخي للنص (أي جمهور، في أي شروط)	2.2 متفرج، جمهور، هيئات التلقي الحالي
3.2 العلاقة بالواقع السيكولوجي، التاريخي، السياسي... الخ) إنتاج المحتمل	3.2 النظام التخييلي، النظريات العلائقية
3. الدراماتورجيا (الجمالية، بنية النص)	3. نسق الإخراج المسرحي
1.1.3 تحليل الإرشادات المسرحية	1.3 النص الملقى على الخشبة
2.1.3 تحليل الإرشادات الزمكانية	2.3 المتن الحكائي المشهدي
2.3 تحليل المحكي	3.3 الحدث المشهدي
1.2.3 تحليل الصراعات والوضعيات	1.3.3 الحدث المشهدي واللغوي
2.2.3 تقطيع النص	2.3.3 السينوغرافيا
3.3 التحليل الدراماتورجي	.3.3.3 التقطيع الزمني
1.3.3 النموذج العاملي (أنماط الحدث: نوع الشخصية	4.3 الممثل
2.3.3 الفضاء	1.4.3 الوسائل المادية، الأداء المادي
3.3.3 الزمان	2.4.3 العلاقة بالخيال والمتن الحكائي

حتى نرسم خريطة لمجالات الدراسة، وتفاديا للتيه في عموميات ميتافيزيقية، أو في نقط تفصيلية دقيقة، نقترح تجريب جميع هذه التساؤلات والمجالات الدراسية انطلاقا من أشياء «طبيعية» في الإبداع المسرحي؛ أي النص والعرض في إخراج مسرحي ما؛ وبذلك سنسعى إلى أن نبين بأن أية دراسة إلا وتتحدد، نفعيا، من خلال غاية تدخلها؛ حيث إننا نستنطق النص بهدف إخراج مسرحي (حقيقي أو مفترض فحسب)، ونحلل العرض لنفهم كيف تم إنجازه، وكيف كان بالإمكان أن يكون على نحو آخر.

إن الخطاطة تستمد من البرنامج النظري (المعين على التذكر) أكثر مما تستمد من التنامي المنطقي والشامل لمجالات الدراسة، ففي1 نلمس ارتباط العمل (النصي أو المشهدي) بمجموعة أرحب؛ أي ارتباطه بالأدب والفنون التشكيلية والبصرية، وفي 2 نلاحظ انتماء/ تسرب العمل إلى الثقافة، وفي 3 تبدو الدراماتورجيا والإخراج المسرحي بمثابة أنظمة بنيوية تنم بوضوح شديد

عن آليات الكتابة الدرامية والمشهدية، هذا بالإضافة إلى النظريات القمينة بتوضيحها. هذه الخطاطة والتي تم تصورها لإثارة توازي الأسئلة المطروحة في النص والعرض واختلافها، لن تكون، مع ذلك، عملية إلا إذا مددنا عددا من المعابر بين المجموعات الصغرى؛ حيث إن الأسئلة الكبرى 1 و2 (و1 و2 بالنسبة للعرض) يعاد استثمارها باستمرار في 3 (و 3) التي لا تتحدد مجالاتها إلا من خلال علاقة بعضها بالبعض الآخر. ويجب، في الأخير، أن نتصور بين عمودي النص والعرض[4] موضعا للاستفهام يسمح بالتقريب بين الدراسات عن النص والدراسات عن العرض، والتقليص من الهوة التي تجعلهما متباعدين.

1.1 الارتباط بالأدب

يقرّب النص الدرامي من النصوص غير الدرامية، بل يقرن بها؛ حيث يتم البحث عن مصادره، والتأثيرات التي خضع لها، وموضوعاته، وتحليل أسلوبه، ومستويات لغته، وبلاغته، ونظمه الشعري...الخ؛ كما يُتحرى عما إذا كان يستعيد أسطورة، أو يعيد كتابة حكاية موجودة سلفا، وكيف اقتحمته القصة وأثرت فيه. تلك هي مجمل المهمات التي يضطلع بها تاريخ الأدب الدرامي.

1.1 الارتباط «بين فني» بالفنون التشكيلية والبصرية

الممارسة المشهدية هي مكان للتبادل والاستلهام من مختلف فنون الخشبة والفنون التشكيلية والسمعية البصرية، وهذا ما يسوغ البحث التاريخي والجمالي في التبادلات «بين فنية» التي يحققها الإخراج المسرحي.

1.1.1.1 (العلاقة بين 1.1 (النص) و1.1 (العرض) وتقليص الفارق بينهما

تسعى النظرية في الوضعيتين النصية والمشهدية إلى إدماج النص أو العرض في مجموعة أوسع، بحيث يصبحان حالتين فريدتين، وتدعو المواجهة بين النص والخشبة إلى أن نتصور« المسرح بوجهين»؛ كما تدعو إلى الإبقاء على التوتر القائم بين الأدب والفرجة، و«التعامل» مع هذا كما مع ذاك، وتصور اختلاف الاشتغال السيميوطيقي بين الأيقونات والرموز.



2.1 النص باعتباره نمذجة للعالم

إن النص الدرامي، بما هو نسق سيميوطيقي، هو نمذجة للواقع؛ وهذا لا يعني، بالضرورة، أنه استنساخ حرفي لهذا الواقع، وإنما هو تحويل بنيوي يورد في النص، وفي دولجاته[5] Idéologèmes وتناقضاته التاريخية خاصة، علاقة سيميوطيقية بنصوص الواقع الأخرى (بالمعنى السيميوطيقي)، هذه العلاقة التي أقامها النقد الاجتماعي (Jameson 1981b)، ويتوقف نظام النص التخييلي على علاقة النص بالواقع (3.2) والعرض أيضا (3.2)، وعلى طبيعة تصوير الواقعي (الواقعية، الطبيعية، الرمزية إلخ .

2.1 إن الخشبة هي الأخرى نمذجة للواقع خارج المشهدي و«بين فني»، ويمكن القول إن العالم يختزل في صور مشهدية، لاسيما وأن الخشبة تتوفر على جميع الوسائل الفنية المتخيلة للدلالة على هذا الواقع وتقديمه.

يمكن للملاحظ أن يختار تعداد الأجهزة المشهدية المستعملة، وضبط موضعها، ولحظة ظهورها على الخشبة، وتحولاتها، غير أن هذا يؤدي إلى تجزيء مادي ممل للأجهزة، ولا يفسر، بأي شكل من الأشكال، تنظيمها

التزامني أو التتابعي، غير أنه يمكنه، على العكس من ذلك، البحث عن تنظيمها الداخلي، وإعادة بناء (أو افتراض) جماعية التلفظ الذي يمده بالتجسيد القبلي الأساسي للإخراج المسرحي.

2.1/2.1 ندرك من خلال نمذجة (نصية) وأخرى (مشهدية) تحويل الواقعي إلى علامات سواء أكان هذا الواقعي من نصوص أو ممارسات فنية. ويتيح التنظيم السيميوطيقي لكل نمذجة إدراك البناء، والتطور، والارتباط المتحول بالحقيقة، وعلاقات التراتب أو التساوي التي تنسج بين النص والركح وبين أنظمة الإخراج المسرحي الدالة أيضا.

3.1 الارتباط بالشعرية

يحلل النص الدرامي في ضوء الشعرية المتداولة؛ حيث، تختبر بالنسبة للنموذج الدراماتورجي السائد، مدى ملاءمته للشعرية أو انزياحه عنها، وكذا نظرية الأجناس، ونمط محاكاته (mimesis/diégésis)[6]، والصنف التراجيدي أو الكوميدي.

3.1 نظام النص «الملقى» على الخشبة

بمجرد أن يتلفظ بالنص الدرامي على الخشبة فإنه يتخذ طابعا خاصا، ويكتسب نظاما جديدا، ويتعلق الأمر هنا بمعرفة ما الذي يضفيه التلفظ المشهدي على النص من معنى؟ وكيف يتم التعامل معه على المستوى الصوتي؟ وما العلاقة التراتبية أو التتابعية التي يقيمها مع الأنظمة المشهدية غير اللسانية؟

3.1/3.1 تسمح نظرية عامة للتلفظ برصد أدوات الوصل les embrayeurs والحدوثيات Déictiques في النص، والتي تضمن تجذره في وضعية درامية؛ أي إنها كامنة بالنسبة للنص، أومشهدية بمعنى ملموسة بالنسبة للخشبة. إن تلفظ جميع المواد وجميع أنظمة العلامات يضمن الانتقال من وجود النص بالقوة إلى حقيقة النص «المتقمص» من قبل الممثل على الخشبة، غير أنه لا يمكن المماثلة بين التلفظ النصي والتلفظ المشهدي.

4.1 تطرح مسألة خصوصية النص الدرامي بمجرد أن ندعي تعريف الكتابة الدرامية انطلاقا من خصائص نصية خالصة مثل استعمال الحوارات والشخصيات وأدوار الكلام والصراع واستعمال نموذج إيقاعي أو بلاغي، إلا أن محددات الكتابة الدرامية متغيرة وترتبط بسياق تاريخي متطور على الدوام، وعليه، فإن الخصوصية ليست سوى وهم نجم عن إنكار تطور التاريخ والأشكال الأدبية والمشهدية.

4.1 إن مسألة التمسرح تعتريها كذلك أفكار تتعلق بإمكانية تعريف هذه المادة الأسطورية في ذاتها، والتي ينبغي أن نحسم في شأنها الاختيار، بين تمسرح نابع من النص، أو تمسرح مرتبط بمؤثرات الخشبة. وإذا كان من اللازم أن نختار لنا موقعا، فإننا لن نحدد التمسرح في النص، في ذاته، وفي خاصية من خصائص «بصريته» أو دراميته، وإنما في الاستعمال العملي للخشبة التي تسمح بمشاهدة وسماع أنظمة علامات مختلفة في مكان وزمان حقيقيين. وعوض أن نتحدث عن تمسرح النص، فإننا نفضل الحديث عن قابليته للتشخيص (Ladarstellarkeit de Freuid)، عن ميزة تخييليته الضمنية. وبهذا الشكل سنتفادى الاعتقاد بوجود نصوص مسرحية خاصة، وفي أن التمسرح «ثاو» في النص، ولذلك لابد من الاحتياط عندما نعرف بأن قطاعا لا يستهان به في الإبداع المسرحي المعاصر، (يخلق المسرح من كل شيء) (Vitez)، وذلك باعتماد أجهزة غير منذورة أصلا للخشبة.

إن تعريف نظام التمسرح في عرض من العروض، يتجلى في إقامة العلاقة مع الخيالي والمحتمل، والتعبير عما إذا كان التشخيص يراد له أن يكون طبيعيا بشكل يسمح بظهور الواقع بكيفية واضحة شفافة، أو أن يكون ممسرحا بمعنى أنه يراهن على الجانب اللعبي Ludique والاصطناعي للعلامات.

ندرك من خلال نمذجة (نصية) وأخرى (مشهدية) تحويل الواقعي إلى علامات سواء أكان هذا الواقعي من نصوص أو ممارسات فنية

4.1/4.1

إن التقريب بين هذين النوعين من التمسرح يعود إلى جعل هـذا المفهوم مجالا للتبادل بـين التلفظ النصي والتلفظ المشهدي، وإلى صـورة ظاهرة تحويل الأصـوات transvocalisation التي وصفها (Michel Bernard,1986, 76). «التمسرح يكمن أيضا وبشكل متزامن في المادية النصية، كما في الكلام المتقمص؛ وهذا هو السبب الذي يجعل، من المقابلة الشائعة بين النص والعرض باطلة ومصطنعة» .

2 الإندراج في الثقافة

يهم النص بقدر ما يهم العرض، بحيث إنهما لا يتعلقان بعلاقة التناص أو الإرتباط «بين فني» فحسب، وإنما بشروط الإنتاج والتلقي التي تتحكم في ظهور النص أو العرض.

1.2 تتحكم شروط اللعب وقواعد الكتابة في الإنتاج النصي في حقبة ما، وهذا يعني أن دراسة النص، والنص الكلاسيكي بخاصة، يجب أن تخرج من الحدود الضيقة «للدراماتولوجيا» لتصور كيفية لعب النص الدرامي، (أو الكيفية التي كان ينبغي أن يلعب بها)، ووفق أو عكس أية قوانين للممارسة المشهدية تم تأليفه، وبهذا الشكل نفهم كيف أن طريقة معينة في اللعب أو ممارسة من ممارسات الخشبة تنيران النص الدرامي، بل وأكثر من ذلك تكونانه، بدلا من البحث،، عما يجعله «مسرحيا» في ميكانيزماته النصية. إن شروط اللعب تخص أسلوب اللعب، واستعمال الخشبة، والإلقاء، وإصغاء الجمهور، وهي عوامل تحدد ممارسة الإخراج المسرحي (1.2)، وترسم شروط مقروئية النص الدرامي.

1.2 تخضع ممارسة الإخـراج المسرحي، هي الأخـرى، لمجموعة من القواعد غير المكتوبة التي تتحكم في اشتغاله، وتتمثل هذه القواعد في تراتبية أنظمة العلامات، وعلاقات الإطناب أو استقلالية النص أو اللعب، ومقروئية اختيـــارات المخـــــرج المسرحـــي أو عدم مقروئيتهـــا، والبحث عن الغمـوض أو الوضـوح (C.Fquestionnaire in paris 1987,310-311). ويتميز عصرنا بميل إلى إعلان اختيارات اللعب مع إعطاء الانطباع بأن هذه الاختيارات ليست نهائية وبأن المتفرج يسهم بشكل كبير في اكتشافها، إنها «الجاذبية الخفية للإدارة الجيدة» (Pavis, 1988, 35)

1.2/1.2 لعل ما يغيب هنا هو سيميوطيقا للثقافة واسعة ودقيقة بالشكل الكافي الذي يجعلها تحيط بدراسة الآليات النصية والمشهدية، دراسة قادرة على المقارنة بينهما من خلال ممارسة سيميوطيقية تحركها القراءة والتحليل الدراماتورجي وتحليل الإخراج المسرحي على حد سواء. إن سيميوطيقا من هذا القبيل والتي استوحاها لوتمان كما استوحاها النقد الاجتماعي تتجاوز الحدود الضيقة لدراسة آليات النص أو العرض إلى مختلف الأنساق السيميوطيقية للنص أو الخشبة داخل ثقافة تثمنها بكيفية متغيرة تاريخيا، ويستدعي هذا بأن يكون نسق ثقافة ما مقعدا ومميزا بشكل كاف يسمح بإدماج متغيرات اشتغال النص والخشبة، وذلك قصد إيضاح جميع العمليات السيميوطيقية وعلاقتها بالممارسات الثقافية الأخرى.

2.2 كما تلقي دراسة شروط تلقي النص التاريخية الضوء على تكون العمل، وأثره على حقبة ما أو جمهور، تلقيه على سلسلة تحققاته. إن غنى عمل ما يتجلى في تقدير تكوينه، كما يتجلى في تاريخ تغيرات أدائه وتلقيه خلال المراحل التاريخية. إن هذه المتغيرات التجسيدية، والتي اتخذت منها جمالية التلقي موضوعا للتحليل، تكشف عن تطور الجماهير والسياقات الثقافية والمؤسساتية؛ كما تكشف عن بنية النص الدرامي وإمكانات أدائه المشهدي، وهكذا يتضح أن التاريخ الأدبي ملزم بأن يجعل خلاصاته نسبية، ويدرج فيها فرضية عن بنية العمل وخططات أدائه الممكنة، وينفتح على التحليل الدراماتورجي؛ ذلك أن المنظور التاريخي والأنتروبولوجي يسائل الأصل الأسطوري والحقيقي للمسرح، كما يسائل تحول وظيفته الاجتماعية عبر التاريخ.

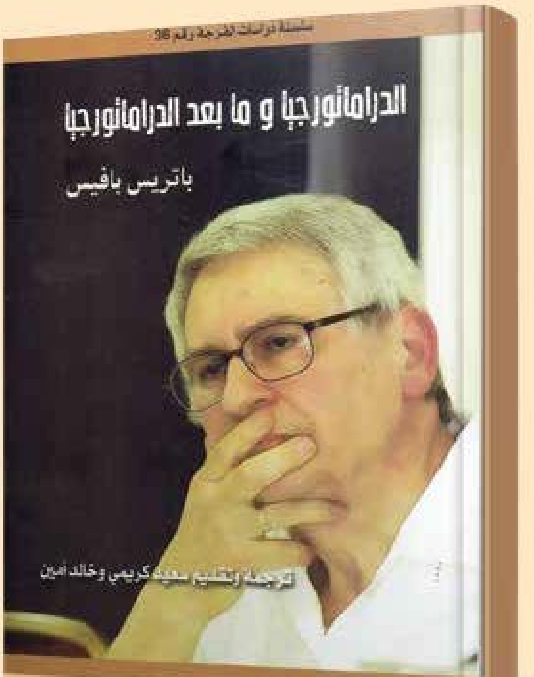
2.2 من ناحية العرض يتوقف التحليل أيضا على معرفة هيكلة التلقي؛ أي تركيبة الجمهور، وانتظاراته، وشفراته، وانخراطه في المؤسسة المسرحية، وغيرها من المتغيرات التي تفسر معالجة الإخراج المسرحي والتحليل الدرامي الذي يسبقه.

2.2/2.2 يفرض تلقي النص والعرض على حد سواء الإمساك بتنقلات المنظور، ووضع نظرية لتحولات الضوابط

والشفرات واستراتيجيات القراءة، فبدلا من الاهتمام بالانتقال من النص إلى الخشبة، وذلك بأن يفترض، وبشكل مغلوط، بأن المعنى النصي الثابت يترجم في إخراجات مسرحية مختلفة، علينا بالتقريب بين نموذجي التغير، تغير النص والعروض التي يولدها، والإسهام في ظاهرية الإدراك، وذلك بتبيان مدى إسهام انتقالات منظور التلقي في إعادة نمذجة الموضوع النصي أو المشهدي، وحينئذ، فإن النص، ومن زاوية نظر التغير، يتساوى بالخشبة.

3.2 إن علاقة النص بالواقع والخيال تمر طبعا عبر صنف النمذجة (2.1) والشعرية (3.1)، وبتعبير آخر من خلال سلسلة من النصوص والأنظمة السيميوطيقية الأخرى، لكنها تطرح نوعين من الأسئلة:

- يمكن النظر إلى العلاقة بالواقع من زاوية نظر الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وجميع العلوم الإنسانية بشكل عامP حيث تتم المساءلة عن أصل المسرح الأسطوري أو الشعائري أو عن إعادة استعمال الطقس الاحتفالي خلال العقود الأخيرة (أرتو، غروتوفسكي، بروك، باربا) .



- تطرح العلاقة بالتخييل مسألة المحتمل والتمسرح (4.1)، واللذين لا يمكن تعريفهما مبدئيا، لكن يعاد تقييمهما في كل لحظة من لحظات التاريخ، من داخل جمالية خاصة.

3.2 تطبق النسبية نفسها على النظام التخييلي للعرض، هذا النظام الذي يقدم للمتفرج على شكل «عقد فرجوي»، ينص على ما ينبغي اعتباره صوابا، وما ينبغي اعتباره خطأ أو محتملا، ويقوم هذا العقد على فرضية ما يبدو بالنسبة للمتفرج صوابا أو خطأ («ممسرحا»)؛ أما علاقة المسرح بالحياة اليومية فهي على الدوام علاقة إشكالية؛ حيث إن المسرح يبحث تارة عن المرور إلى الحياة اليومية (اللعب الطبيعي، المسرح التلقائي، أو غير المرئي، الأداء)، وتارة أخرى يحفر هوة، ويعرف محددات صناعيته وتمسرحه (لعب تباعدي أو ملحمي[7]، إعادة مسرحة المسرح) .

تحاول النظريات العلائقية التي استوحتها الظاهراتية (States 1985)، أو السيميولوجيا (-Helbo,1987, 11 25 Pavis 1985) ما أمكن إشراك القارئ أو المتفرج في بناء النص أو الإخراج المسرحي، وذلك من خلال توقع استراتيجيتهما وتفاعلهما سواء أكان ذلك في تجسيد جماعية التلفظ، أو في وضع النص الفرجوي، أو في وضعيته المتقمصة أو المتباعدة، (أو غيرها) في مواجهة العرض.

3.2/3.2 إن الإخراج المسرحي يتمثل في ضبط هذين المتواليين من التخيلية النصية والمشهدية، وذلك بالتنسيق بينهما أو لعبهما الواحد في مواجهة الآخر، على أن متواليا يمكن أن يلغي الآخر، أو يؤكده، لكن في نهاية المطاف فإن الممارسة والتخييل المشهدي هما اللذان تكون لهما الكلمة الأخيرة، وهما اللذان يجملان ويراقبان التخييل النصي. (Pavis 1985، 273-276) .

3.الدراماتورجيا:

تعد الدراماتورجيا التخصص الأكثر اكتمالا والأفضل بنية لدراسة النص، ويمتلك كل مجال مميز، هنا، منهجا وتقليدا محكمين؛ وحتى يكون العرض سائغا ستميز ثلاثة فروع أساسية:

1.3 يبين تحليل النص للإرشادات المسرحية (أو الإرشادات المشهدية)[9] كيفية تصور المؤلف للأداء المسرحي (القراءة و/ أو الإخراج المسرحي) لنصه، ويتوقع وضعية التلفظ

التي تأخذ فيها الحوارات معنى دقيقا. وتختلف الإرشادات المسرحية عن الإرشـادات الفضائية أو الزمانية والتي يطلق عليها أحيانا «الإرشادات الداخلية»، والتي تتضمن إرشادات في النص الذي يلقيه المثلون عن وضعية زمكانية أو سلوك شخصية أو جزئية متعلقة باللعب (Ubersfeld, in helbo et al,1987.174) .

ليس من اللازم استعادة الإرشادات المسرحية والإرشادات الفضائية والزمانية في العرض (في 1.3)، رغم أنه يوجد من حيث نمط الإثبات والنفي تلازم بين المقترحات أو مقاصد النص والتجسيد المشهدي، ويظل المجال الوحيد للمقارنة هو نمط تجسيد النص أو المشهد (رمزيا أو أيقونيا/ إشاريا)، ذلك أن كل نمط ينفرد بتخييليته الخاصة.

2.3 ينصب تحليل المحكي (أو السردية) أساسا على إعادة بناء المتن الحكائي، والمقارنة بين القصة المروية والخطاب الراوي. إن ترابطات السردية قابلة للتكيف مع الحكاية، و»الحجم» المستعاد من خلال إرساء الوضعيات والأحـداث/ الشخصيات التي تكونه. ويـضيء تحليل الصراعات والوضعيات (1.2.3) تحفيزات الشخصيات، ناهيك عن التنامي الدرامي للنص، وتقطيعه إلى فصول (2.2.3)، وهذا التقطيع لا يكون ممكنا إلا إذا كان التحليل الداماتورجي شاملا للنص (3.3) .

2.3 المتن الحكائي المشهدي: يطابق تحليل المتن الحكائي للنص الدرامي (2.3) تحليل العرض كاملا، والذي اعتبره بريشت بمثابة» تكوين شامل لجميع العمليات الإيمائية التي تشتمل على جميع المعلومات والدوافع التي تمنح متعة الجمهور.(Petit organon, Paris, 1970 § 65)، وبتعبير آخر فإن كل شيء على الخشبة يحكي أمرا ما، ويسهم في المحكي الكلي للإخراج المسرحي، إلا أن الصعوبة تكمن في فرز المحكيات الصغرى، والإمساك بتداخلها، وتراتبيتها، وديناميتها.

3.3 إن النموذج العاملي model actanciel[9] المنحدر من سردية بروب وسوريو وكريماس ينطبق بشكل أفضل على المسرح الكلاسيكي»الدرامي» حيث تشكل الصراعات عقد الدراما ومراحل المحكي، وتدعم العوامل الستة الأساسية (الذات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعيق) المادة السردية كلها، وتنظم القوى الحاضرة وذلك ببنية صراعاتها. إن هذه الصيغة المركزة للصراع والحدث لا تكتسب إلا بالمقارنة مع كونة (تنفي تاريخية) العوامل والحوافز، الأمر الذي يؤثرا سلبا على التحليلين الإديولوجي والنفسي، علاوة على أنها ينبغي أن تكتمل ببحث دقيق حول نمط الشخصيات (2.1.3.3). ويتعلق الأمر بالإجابة على الأسئلة التالية: ما الملامح الملائمة التي يتركب منها هذا النموذج؟ وفيم يشكل نسق ملامح متباينة بالنسبة للشخصيات الأخرى؟ وكيف ينتج» أثر إنسان»؟ .

2.3.3 ينطلق تحليل الفضاء الدرامي[10] من الإرشادات المسرحية، والإرشـادات الفضائية والزمانية، والحوارات عبر ما يقوم به المتفرج من إسقاط خيالي. ومع ذلك فإن خلق الفضاء الخيالي ليس كونيا، ما دام يتشكل من خلال النموذج الثقافي الذي نشأ فيه المتفرج، وتجربته في الفضاء الإيمائي، والتموقعي Proxémique[11] والإيقاعي الخ، وغالبا ما يكتمل بمكوني الدراماتورجيا الآخرين: الزمان والحدث.

3.3.3 يهم الزمن الدرامي زمانية الحدث المعروض؛ أي زمن التخييل، الذي يحلل وفق طريقة مزدوجة: المتن الحكائي والموضوع (أو باصطلاح آخر: الحدث والحبكة) (gouhier 1958) ، والقصة والمحكي (Benveniste, Genette) .

3.3 إن جدول الحدث المشهدي ينقسم بكيفية متناسقة مع التحليل الدراماتورجي (3.3) إلى ثلاثة أنماط تمثل في تفاعلها جماع الحدث المشهدي (التجريد الذي يقوم به الممثل) .

ينصب تحليل المحكي (أو السردية) أساسا على إعادة بناء المتن الحكائي، والمقارنة بين القصة المروية والخطاب الراوي

إن معرفة مضبوطة على هذا النحو ينبغي أن يعاد تركيبها من جديد وباستمرار في نظرية كلية، وذلك بشق ممرات بين دراسة النص ودراسة العرض، والجمع بين مجالات معرفية وتساؤلات مختلفة

1.3.3 الحدث المشهدي واللغوي هو ما يحمل على مشاهدة تطور الوضعيات والمتن الحكائي حيث يتم إدراك كل تحول انطلاقا من عدد محدود من العلامات (التي يتم اغتراسها في المكونات الأخرى: السينوغرافيا، الممثل، الإضاءة، الموسيقى الخ)، ويترجم الحدث اللغوي في الاتفاق الأدائي للكلام المسرحي الذي يجعل من كل كلمة حدثا، وفي الآن نفسه صورة حدث (رمز)، والحدث اللغوي ذاته، والإلقاء وتوجه النص. ويتمثل الفعل اللغوي في عرض النص من قبل المؤلف؛ أي مصاحبة إلقائه من خلال حركة الصوت، وباقي الجسد (وهنا تكمن فائدة تمارين تقديم النص من قبل الممثل لإيجاد صوت/ طريق النص الدرامي (cf 1.4.3) .

2.3.3 تتجلى مهمة السينوغرافيا في تنظيم الفضاء المشهدي، وتحديد الفضاءات المشهدية، والسينوغرافية، واللعبية، في علاقة بعضها ببعض (Pavis,1987, 146-152)، وضبط العلاقة خشبة/قاعة، بما هي علاقة بالغة الأهمية بالنسبة لتأسيس العلاقة المسرحية، ذلك أن السينوغرافيا لا تأخذ معناها إلا من خلال الحدث (1.3.3) والتطور الزمني (3.3.3) .

3.3.3 إن تطور الزمن هو الآخر لا يمكن الإمساك به إلا من خلال إدراك إيقاع العرض، الذي هو حصيلة مختلف الأنظمة المشهدية؛ حيث يكون الإيقاع هو الأكثر ظهورا في التناقضات الإيقاعية (صمت/كلام، سرعة/بطء، ممتلئ/ فارغ،...الخ، وفي لحظات القطيعة والاستمرارية.

4.3 يعتبر الممثل، في التحليل الأخير، محور الشبكات الإيقاعية التي تعبر العرض، فهو الذي يثيرها ويراقبها، إنه مجال للتبادل بين الخيال (2.4.3) والأداء المشهدي (1.4.3). الجسد التخييلي (Barbara,1985) للممثل يدرجه في العالمين: التخييلي والواقعي، ويضمن الجمع بين النصية والتمسرح، وذلك بالاشتغال تارة على الجسدية/ المادية النصية، وتارة أخرى على نصية الجسد والصوت؛ أي على قدرتهما على الاندراج في نظام سيميوطيقي من الاختلافات، (لذا يمكن أن تتحقق وظيفة بين 2.3/3.3 و3.3/4.3، أي بين الآليات النصية واستدخالها/ تعبير الممثل) .

ونلاحظ أن التحليل الدراماتورجي في عمومه (3) لا يتشكل، حقيقة، في موضوع للدراسة والتحليل إلا إذا تم تعويضه باختيارات مشهدية تلزم ممارسة الممثل كلها ومجموع التلفظ المشهدي، وبكلمة واحدة إذا كان المؤلف المكتبي قادر على أن يكون أيضا دراماتورجيا على الركح.

المعرفة في قفص الاتهام

إن معرفة مضبوطة على هذا النحو ينبغي أن يعاد تركيبها من جديد وباستمرار في نظرية كلية، وذلك بشق ممرات بين دراسة النص ودراسة العرض، والجمع بين مجالات معرفية وتساؤلات مختلفة، ولذلك فإن المنظورات الكبرى ضرورية للربط بين الشذرات المتفرقة، وهكذا فإن مقاربة سيميولوجية تسمح باختبار إنتاج العلامات(3.3 و4.3) وفق مشروع دراماتورجي (3) .

عوض ادعاء الإحاطة بمجموع النشاط المسرحي، يستحسن إثارة دراسة المناطق والمركبات التي مازالت في الظل. ومن جملة المجالات التي ينبغي إضاءتها نذكر في غير ما ترتيب: المسرح الإيمائي، المسرحية الإذاعية، الرقص والمسرح الراقص، العناصر «بين فنية» في الإخراج المسرحي، العلاقات التثاقفية في الإخراج المسرحي المعاصر. وبالموازاة مع خطر التخصص المفرط واستقلالية مجال الدراسة، يوجد خطر حقيقي آخر هو ذوبان الدراسات المسرحية في تخصصات أو مناهج أوسع، ولا تنتمي إلى الجمالية.

الأنتروبولوجيا (Barba 1985) ودراسة (السلوكات الإنسانية الفرجوية المنظمة) (Pradier 1988) توشكان

أن تعرفا خصوصية الفرجوي المسرحي والجمالي، في نظرية تعوض عدم خصوصيتها بتدقيق قابل للقياس سيكولوجيا لردود الفعل البيولوجية إزاء تظاهرة فرجوية.

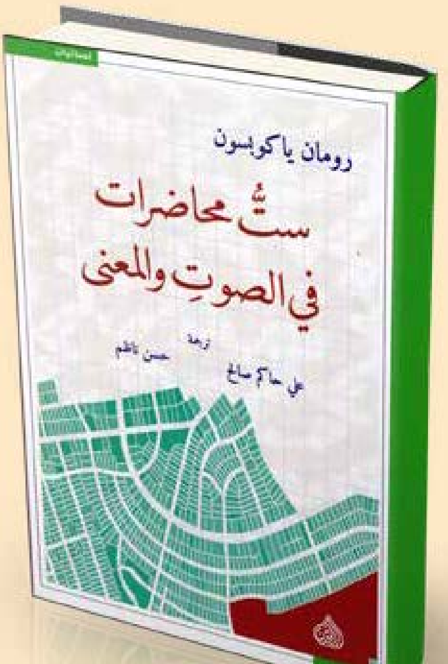
- نظرية وسائل الإعلام (Pavis, in Helbo et al., 1987) وبحكم دقتها ومنطقيتها تقارن المسرح بالتقنيات السمعية البصرية التي لم تُعرّف جيدا بالنسبة لدراماتورجيتها وجماليتها، وتتناسى العلاقة المسرحية المؤسسة للفعل المسرحي.
- السردية العامة الموضحة انطلاقا من حكاية شعبية، لا تتلاءم دائما مع شكل الخطاب المسرحي، وعليها التكيف تماما مع مختلف المحكيات المشهدية.
- عندما تختزل السيميولوجيا في النموذج الجاكوبسوني؛ أي وظائف التواصل[12]، وفي نوعية العلامات، والبحث عن الوحدات الصغرى، وجرد الشفرات أو في الهذيان الإيحائي للمدلولات، لا يكون لها إسهام كبير في الدراسات المسرحية. هي توهمنا طبعا بالوصف العلمي، غير أنها لا تمسك بمادية العلامات ونظام الشفرات. إن B.states على صواب حين يقول:

«إنها تشرح الانطباع الإدراكي بأن المسرح يؤثر على المتفرج»(1985.7).

وعلى العكس فإنها عندما توضح تشكل العلامات، ومسارها، وحركيتها فإنها تصف الإخراج المسرحي كما تصف اندراجه في ثقافة (و في سيميوطيقا الثقافة)، ودورها في تفسير ثقافة المبدعين والمتلقين.

إنها تتساءل: هل يمكن أن ندرس المسرح؟

في الحقيقة، إن المسرح، باعتباره نمذجة ومرآة محرفة، عن العالم، يتناسب وجميع الأسئلة، والمقاربات، وتطلعات المعرفة، وتخطيطاتها. وليس من أدنى تناقضاته أن البارادايغم المسرحي يصلح في الغالب مرجعا للعلوم الإنسانية كعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي. إن النموذج المسرحي، وعلى الرغم من تناقضاته وحماقاته، أصبح أداة ضرورية لتفسير العالم! وهكذا، فإن الدراسات المسرحية، وعلى غرار الدبلوماسية، تؤدي إلى الكل، شريطة معرفة الخروج .



هوامــش من اقتراح المترجم:

* المصدر المعتمد في الترجمة هو:

- Théorie littéraire, problèmes et perspectives, sous la direction de Marc Angenot et autres, Presses universitaires de France, Paris 1989, p/p 96 -107

- ومما ينبغي التنبيه إليه هنا هو أني تغاضيت عن ببليوغرافيا الكاتب توخيا للاختصار، ولتيسير الاطلاع عليها وكذا على نص بافيس أحيل القارئ على مرجع آخر هو:

- Presses Universitaires du Septentrion, Vers une théorie de la pratique théâtrales, Chapitre XXII. Etudes théâtrales, p/p 441 – 454.

1. مقصر بالحروف الأولى يحيل إلى العناصر الثلاثة الآتية: ممثل/ علاقة/ متفرج.

2. لمزيد من التوسع في الموضوع انظر، محمد سيف وخالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، السلسلة رقم 28 من منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة.

3. نظرا لتداخل الحقول المعرفية تستعمل مصطلحات أخرى من قبيل: التبادلية، الاتصالية، النفعية، الذرائعية.

4. تجدر الإشارة هنا إلى أن بافيس وظف في المستوى الثالث خطاطة تشجيرية، غير أنه في مرجع آخر اعتمد على خطاطة في مصفوفات بدل جدول من عمودين.

5. استعمل الدكتور التهامي الراجي الهاشمي دولجة Idéologème في القسم الثاني من معجم الدلائلية، العدد 25 من مجلة اللسان العربي.

6. انظر تعريف المحاكاة في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور إبراهيم حمادة، المصطلح رقم 383.

7. هناك من يستعمل مصطلح «الإسافة» مقابلا لـdistanciation، إلا إن الشائع في المجال المسرحي هو التباعد، وهو من المفاهيم المركزية في المسرح البريشتي.

8. للتعرف أكثر على أنواع الإفادات/ الإرشادات المسرحية يمكن العودة إلى كتاب: Michel Pruner, L'analyse du texte de théâtre, Nathan 2001

9. للاطلاع أكثر على الموضوع يمكن العودة مثلا إلى: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، السلسلة 29 من كتاب الجيب، منشورات الزمن.

10. نحيل هنا القارئ إلى كتابنا مع مجموعة البحث الدرامي والسينوغرافي: المكان المسرحي/ تحولات معمارية وسينوغرافية، مطبعة سيندي، مكناس 1997.

11. انظر تعريف البروكسيميا في الصفحة 34 من معجم المصطلحات المسرحية، من إعداد أحمد بلخيري.

12. رومان ياكوبسون هو صاحب المخطط السداسي الذي حدد فيه ست وظائف للغة: وظيفة تعبيرية، وظيفة توجيهية، وظيفة مرجعية، وظيفة شعرية، وظيفة انتباهية، وظيفة ميتالغوية.



محمد يحيى قاسمي

حصيلة النصوص المسرحية المغربية

1- البحث البيبليوغرافي

إذا كان البحث البيبليوغرافي عامة ضروريا في كل عمل رصين، فإننا مع الأسف نلاحظ فقرا واضحا في هذا المجال وفي كل التخصصات. وحين نقترب من حقل المسرح تتسع مساحة ذلك الفقر، ليجد المهتم نفسه أمام فراغ مهول فيما يتعلق بما نسميه بالريبرتوار المسرحي المغربي، وربما هذا ما يفسر الاعتقاد بوجود أزمة نص مسرحي مغربي، وهو أمر مردود بكل تأكيد نظرا إلى وجود كم هائل من النصوص المسرحية لكتاب مغاربة، منه ما هو منشور في الكتب والجرائد والمجلات، وكثير منه لا يزال حبيس رفوف مكتبات المؤلفين الخاصة، وجزء يسير منه رأى النور بعد أن قيض الله له مخرجا ليخرجه من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل.

ومرد ذلك الفراغ فيما نعتقد إلى أن المسرح المغربي لم يوثق بما فيه الكفاية. فبالرغم من أن عمر المسرح المغربي يصل إلى قرن من الزمن تقريبا، فإن حصيلة ما حفظ من ذلك الريبرتوار ضئيلة جدا. ويتضاءل حجم تلك الحصيلة حين نستعرض العروض المسرحية المسجلة أو المعروضة على خشبة المسرح.

فالمسرح المغربي لم يدون بما فيه الكفاية. وذاكرته مثقوبة بكل تأكيد، بسبب غياب العروض والنصوص وكل المرفقات التي تؤرخ لمسيرته ومسيرة مبدعيه التي نحتفل بمئويتها شفويا فقط، دونما سند مادي يجعلنا نتعرف إلى حقيقة هذا المسرح عبر الوثيقة: سمعية كانت أم بصرية أم حركية. المسرح المغربي إذن يحتاج إلى من يعيد له ذاكرته، أو على الأقل يحفظ ما تبقى من أشلاء تلك الذاكرة. وهي مهمة موكولة في الأصل إلى المؤسسات الساهرة على الشأن الثقافي، ولكننا نعتبر أنفسنا ممن يهمهم الشأن الثقافي عامة، والمسرحي على وجه الخصوص بصفتنا أكاديميين ومبدعين. لأجل ذلك أبينا إلا أن نساهم بما نملك من جهد علمي وفكري متواضع في الحفاظ على تلك الذاكرة. وهو أمر كنا قد بدأناه منذ أن أصدرنا كتابنا الأول الذي سميناه «بيبليوغرافيا المسرح المغربي»[1]، وكنا نعتقد أن تلك الخطوة الأولى ستليها خطوات أخرى تدعم

مشروعنا، ولكن ذلك الاعتقاد خاب حين أدركنا أن كثيرا من الذين جاؤوا بعدنا لتناول هذا الموضوع لم يقدموا إضافات قد تغني هذا الحقل المعرفي الدقيق.

صحيح أن الباحثين الذين سبقونا قبل سنة 2003 قدموا جهودا جبارة تشكل فتحا في إبانها، ولم يكن لنا بد من الاعتماد عليها والاستفادة منها، خصوصا تلك الأبحاث التي أشرنا إليها في مقدمة كتابنا «بيبليوغرافيا المسرح المغربي»1، على الرغم من أن بعضها كان ذا طبيعة بيبليوغرافية عامة. فمنها ما وسع دائرة الفهرسة لتشمل كل الأجناس الأدبية المغربية كما هو حال كتاب (الأدباء المغاربة المعاصرون)[2] لعبد السلام التازي، و(الأدب المغربي الحديث)[3] لعبد الرحمن طنكول، و(دليل الكتاب المغاربة)[4]، و(الأدب المغربي الحديث)[5] لحسن الوزاني، و(البيبليوغرافيا الوطنية المغربية)[6] التي أعدتها الخزانة العامة بالرباط . ومنها ما حصر مادته في جنس المسرح، لكنها ركزت على فترة زمنية محددة، أو فهرست النصوص المسرحية المطبوعة والمنشورة في المجلات والجرائد على حد سواء، كالبيبليوغرافيا[7] التي أنجزها المرحوم المهدي الودغيري محددة في كل من مجلة آفاق ومجلة الثقافة المغربية، ومنها أيضا ما ركز على فترة محددة ولكن بدون منهج محدد كالفهرسة التي أعدها الأستاذ زين العابدين الكتاني. وهي فهرسة تجمع بين الإبداعات المنشورة والعروض المنجزة والدراسات التي أنجزت حولها[8].

أما البيبليوغرافيا التي أعدتها الباحثة زبيدة لهلالي[9]، فركزت على المبدعين المسرحيين انطلاقا من سيرهم الذاتية بما فيها إنتاجاتهم الإبداعية المنشورة والمرقونة، لكنها لم تشمل كل المبدعين المسرحيين المغاربة، لأن البحث رغم الجهد الواضح الذي بذلته كاتبته تعتريه كثير من الثغرات. وفيما يخص البحث الذي أعده الباحث عبد اللطيف ندير لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع (المسرح المغربي وفضاء الإعلام المكتوب من خلال الصحافة الوطنية المكتوبة)[10]، فنقر أنه بحق من أهم الأبحاث البيبليوغرافية الخاصة بموضوع المسرح المغربي، نظرا لشساعة مجال اهتمامه بالمادة المسرحية المغربية، إبداعا ونقدا، ولكن يحتاج مع ذلك إلى ما يعطي لصيرورة النص المغربي المطبوع والمنشور معا ذاكرته التي يمكن أن يعول عليها الباحث بشكل أكثر شمولية، خصوصا حين يتعلق الأمر بالنصوص المنشورة في كتب وفي مجلات مغربية ومشرقية معا، وهو ما أغفله جل الباحثين الذين قدموا بيبليوغرافيات للمسرح المغربي.

أما بعد سنة 2003، فلا يمكن أن نغفل العمل الهام الذي أعده الباحث الأكاديمي الدكتور أحمد مسعية «دليل المسرح المغربي»[11]. وهو عمل يستعرض أسماء العروض المسرحية المغربية الهاوية والمحترفة، وكل من ساهم فيها أدبيا أو فنيا أو تقنيا أو إداريا، مرفوقة بكل لوازم التوثيق بما فيها الصور والتواريخ والبيانات، بدءا بأواخر الخمسينات إلى حدود سنة 2012، ولكن بشكل انتقائي يستجيب للمعيار الذي حدده الباحث منهجا لخطته في الجمع والتوثيق. وهو في اعتقادنا ليس عملا بيبليوغرافيا شاملا لكل المسرح المغربي، وإنما هي أنطولوجيا خاصة ببعض الفرق المغربية وما قدمته من عروض مسرحية. وهي ذات أهمية بالغة في مجالها بكل تأكيد.

2- الحصيلة :

بلغ عدد النصوص المسرحية المغربية 713 نصا مسرحيا، توزعت على الكتب والمجلات والملاحق الثقافية كما يلي :

1-2 حصيلة النصوص المسرحية المطبوعة في كتاب :

بلغ عدد النصوص المسرحية المغربية المطبوعة منذ سنة 1933 إلى نهاية شهر شتنبر من عام 2018 ثمانية وثلاثين وخمسمائة نص (538)، وهذا بيان بذلك:

السنوات	عدد النصوص	العقود
1933	1	2
1937	1	
1942	2	6
1943	3	
1947	1	
1955	1	5
1958	4	
1961	3	9
1962	1	
1963	1	
1966	1	
1968	2	
1970	1	

24	2	1971
	2	1972
	3	1973
	1	1974
	1	1975
	2	1976
	6	1977
	3	1979
	4	1980
63	1	1981
	6	1982
	12	1983
	2	1984
	12	1985
	11	1986
	8	1987
	8	1988
	2	1989
	1	1990

94	15	1991
	6	1992
	9	1993
	13	1994
	3	1995
	10	1996
	10	1997
	10	1998
	9	1999
	9	2000
150	15	2001
	23	2002
	12	2003
	7	2004
	8	2005
	12	2006
	20	2007
	7	2008
	28	2009
	18	2010

2011	21	182
2012	16	
2013	21	
2014	36	
2015	28	
2016	39	
2017	16	
2018	5	
غيرمؤرخة	3	3
المجموع	538	

توزع هذا العدد على العقود كما يلي:

العقود	عدد النصوص
سنوات الثلاثين(1933- 1940)	2
سنوات الأربعين(1941- 1950)	6
سنوات الخمسين(1951- 1960)	5
سنوات الستين(1961- 1970)	9
سنوات السبعين (1971- 1980)	24
سنوات الثمانين (1981- 1990)	63
سنوات التسعين (1991- 2000)	94
العشرية الأولى من الألفية الثالثة (2001- 2010)	150
العشرية الثانية من الألفية الثالثة(2011- 2018)	182
غير مؤرخة	3
المجموع	538

2-2- أما حصيلة النصوص المسرحية المنشورة في المجلات والتي لم تنشر في كتاب فقد بلغ عددها أربعة وثمانين نصا، هذا بيانه :

المجلة	عدد النصوص
الآداب (البيروتية)	1
آفاق	19
آفاق تربوية	1
الاختيار	1
الأقلام (العراق)	3
أقلام	9
الأنوار	2
البديل	1
البعث	1
الثقافة الجديدة	3
الثقافة العربية(ليبيا)	1
خطوة	2
دراما	2
دعوة الحق	9
رسالة المغرب	(3) مكرورة
الزمان المغربي	2
السؤال	1
الطليعة الأدبية	1
فضاءات مغربية	1
الفنون	18
مجلة القصة والمسرح	1(مكرورة)
المدينة	2
المناهل	2
مواسم	1
نجمة	1
المجموع	84

2-3- وبلغت حصيلة النصوص المسرحية المنشورة في الملاحق الثقافية والتي لم تنشر لا في كتاب ولا في مجلة واحدا وتسعين نصا، هذه تفاصيله :

الملحق	عدد النصوص
الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي	12
أنوال الثقافي	1
البيان الثقافي	20
العلم الثقافي	40
المحرر الثقافي	12
المنعطف الثقافي	3
الميثاق الثقافي	3
المجموع	91

3- ترتيب المسرحيين حسب عدد النصوص المسرحية:

بلغ عدد المسرحيين المغاربة الذين نشروا أعمالا مسرحية بين دفتي كتاب أربعة وسبعين ومائتي(274) كاتب مسرحي، وأكثر من نصف هذا العدد نشر نصا مسرحيا واحدا. وهذا جدول يبين ترتيبهم وفق عدد نصوصهم المسرحية:

عدد النصوص المسرحية	الكُـتاب	عدد الكُـتاب
34	عبد الله شقرون	1
32	عبد الكريم برشيد	1
27	المسكيني الصغير	1
23	أحمد الطيب العلج	1

12	الطيب الصديقي- مولاي الحسن بن سيدي علي- يوسف فاضل	3
11	الزبير بن بوشتى – محمد الكغاط	2
10	رضوان حدادو- علي الصقلي	2
9	عبد الحق الزروالي- لحسن قناني- محمد مسكين	3
8	البشير القمري- عبد السلام الحبيب- عبد المولى الزياتي- محمد إبراهيم بوعلو - محمد الجم- المهدي الودغيري	6
7	حسن الطريبق - عباس جدة- عبد القادر السميحي- عبد اللطيف بوعلام- محمد تيمد	5
6	عبد الصمد الكنفاوي	1
5	أحمد عبد السلام البقالي- جميل حمداوي- حسني الوزاني- سعد الله عبد المجيد- عبدالإله بنهدار- عبد الرحمن الجوطي- عبد الرحيم مودن- محمد الأشهب- محمد زيطان- محمد عزيز السغروشني	10
4	أبو بكر المريني- أحمد السبياع - بنسالم حميش- سالم كويندي- شوقي الحمداني - عبد الرحمن الوادي - عبد القادر المقدم – العربي بنجلون- محمد الدحروش- محمد فراح- محمد ماشتي- محمد مستاوي	12

3	أحمد بنميمون- أحمد الدغيرني - أحمد العراقي - أحمد لمسيح- بديعة الراضي- بوسلهام الضعيف- بوسيف طنان- الحسين حوري- عبد الكريم الطبال - عبد اللطيف فردوس - محمد أبو العلا- محمد أبو يوسف- محمد أمين بنيوب- محمد بهجاجي- محمد الحداد - محمد دراعو- محمد الزروالي -محمد شكري- محمد الصباغ- محمد عز الدين التازي- محمد قاوتي- محمد المعزوز- مصطفى رمضاني- نزهة حيكون	25
2	إبراهيم الهلالي- إبراهيم الوزاني- أحمد البكري السباعي أحمد البكري السباعي - أحمد العشوشي- أحمد المنوني- إدريس الروخ- أنس العاقل- أنور المرتجي- إيمان بوقايدي- حسن بنمونة- رضوان بديار- الزهرة براهيم- سعيد الناجي- الطيب الوزاني -عبد الحفيظ مديوني- عبد الرحمن بن زيدان - عبد الرحيم لعسل- عبد العزيز حجوي- عبد الله العروي-- عبده بن الأثير- عزيز الحاكم- علال بن الهاشمي الخياري- عيسى الشلفي- محمد بن إدريس الكاتي- محمد بن الحاج عمر - محمد جبران- محمد أحمد البصري- محمد حسن- محمد زفزاف- محمد زنيبر- محمد سعيد سوسان - محمد الطنجاوي- محمد الفاك- محمد قنديل بعاير- محمد مسلك- محمد الوادي- مراد خروبي- مصطفى القباج- نور الدين بنكيران- هشام حراك- وحيد هامان- يوسف الريحاني- يحيى بنفارس	42

وبلغ عدد المسرحيين المغاربة الذين نشروا عملا واحدا 159 كاتبا :

آسية البلغيثي- آمنة اللوه- إبراهيم الخطيب- إبراهيم هنائي- أبو بكر اللمتوني - أبو مهاود الحاج عمر - أبو يوسف طه- أحمد أومال- أحمد برحو- أحمد بنجلون- أحمد البوشتاوي- أحمد الجوماري- أحمد الخراز - أحمد الدباغ - أحمد زياد- أحمد صبري- أحمد عبد السلام البوعياشي- أحمد علوش- أحمد العلوي- أحمد الفطناسي- أحمد المحفوظي- أحمد مدينة- أحمد مصطفى عاشور- إدريس بن الحسن العلمي- إدريس الصغير - إدريس علوش - إدريس المسناوي- إدريس المعروف - بنسالم الدمناتي- بوسرحان الزيتوني- بوشعيب حكمي- بوشعيب عطران- حسن أوريد- الحسن السائح- حسن لهبابطة- حسن هموش- الحسين أفيلال - الحسين الدجيتي- الحسين الشعبي- حفيظ البدري- حفيظة بوحبيب- حكيم عنكر- حمادي التونسي- خالد قدومي- خديجة طنانة- خديجة منادي السباعي - خليفة بابا هواري- رحال اشنيتف- رشيد الشيخ - رشيدة العسولي- زكريا أبو مارية- سعيد بنعلي- سعيد سمعلي- سعيد الصديقي - سعيد الوهابي- سلوى بنعزوز- طارق الشاط- - عادل الضرسي- عبد الإله عبد الدايم- عبد الإله القدميري- عبد الجليل بنحيدة- عبد الحق حموش- عبد الحق السرغيني- عبد الحق ميفراني- عبد الخالق الطريس- عبد الدايم الشقايبي - عبد الرحمن الزاوي - عبد السلام بلقايد- عبد السلام بوحجر -عبد السلام الشرايبي - عبد السلام مصباح- عبد الفتاح محمد- عبد القادر البدري- عبد القادر الشاوي- عبد القادر الطاهري- عبد الكبير العلمي - عبد الكريم بنونة- عبد الكريم غلاب- عبد الكريم الفرحي - عبد الكريم وحمان--عبد الله راجع- عبد الله الشطيبي- عبد الله عاصم- عبد المجيد أوهرى - عبد المجيد شكير- عبد المطلب عبد الهادي- عبد المنعم الزعيم - عبد النبي دشين- عبد الواحد الشاوي-عثمان أشقرا- عصام اليوسفي- علي شوقي- عمارية كريم- العياشي أبو الشتا- فهد الكغاط- قمر أعراس- كمال الأيوبي- كمال فهمي- محمد أحمد الإدريسي- محمد أحمد الغربي- محمد إدارغة- محمد أزيزبي - محمد الأشعري- محمد أنقار- محمد البقالي- محمد بلهيسي- محمد بن زيان - محمد بنعياد - محمد بنعيسى- محمد بوعمر - محمد البوكيلي- محمد جلال أعراب- محمد حسن الجندي - محمد الحلوي - محمد الزغاري - محمد زهير- محمد السلوي- محمد الشغروسني- محمد شهرمان- محمد الشوبي - محمد الصابر- محمد الطالبي- محمد عبد الفتاح الإبراهيمي- محمد العربي الخطابي- محمد العربي الشاوش- محمد عنيبة الحمري- محمد الغاشي - محمد الفزازي - محمد قيسامي- محمد الكتاني- محمد لقاح- محمد لمختر- محمد مجاج- محمد المسفيوي- محمد مشعل - محمد المنتصر الريسوني - محمد المهدي الطود - محمد الميموني- محمد النجار- محمد هموش- محمد الهوماري- مخلص بودشار- المدني عدادي- مصطفى البلعيش- مصطفى الحمداوي- مصطفى سليمان- مصطفى عبد الوهاب- مصطفى لعريش- مصطفى الوراد- منية بلعافية- المهدي أخريف- المهدي زريوح- مولاي لحسن رشيدي- مومن علي الصافي - ميلود الحبشي- نبيل لحلو- نجيب مصطفى كمالي- نعيمة زيطان- نور الدين الطيبي

4 - خلاصـــات :

يتبين من كل هذا الجرد البيبلوغرافي أن وتيرة نشر النصوص المسرحية المغربية ارتفعت بما يقارب الثلثين خلال عقد ونصف من الزمن الأخيرين، إذ وصل عدد النصوص المنشورة ثلاثة عشر وسبعمائة نص(713) إلى حدود آخر شهر شتنبر من سنة 2018، منها ثمانية وثلاثون وخمسمائة مائة نص(538) مطبوع بين دفتي كتاب، وأربعة وثمانون (84) نصا منشورا في المجلات العربية والمغربية، نسبة كبيرة منها نشرت بمجلة آفاق(19) نصا، وبمجلة الفنون(18)، ثم بمجلة أقلام (9).

في حين نشر واحد وتسعون(91) نصا ضمن الملاحق الثقافية للجرائد المغربية؛ نسبة كبيرة منها نشرت بالعلم الثقافي (40) والبيان الثقافي (20) والمحرر الثقافي (12) والملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي(12). وهذا كله يفيد أن المسرحيين المغاربة اقتحموا مجال النشر بحماس أكبر مما كانوا عليه في العقود السابقة.

أما عدد الكتاب المغاربة الذين نشروا نصوصا مسرحية في كتاب أو مجلة أو ملحق ثقافي، فبلغ أربعة وسبعين ومائتي (274) كاتب؛ أكثر من نصف هذا العدد - أي حوالي مائة وواحد وستين كاتبا (161)- نشر نصا واحدا. يتزعم الكتاب عبد الله شقرون بـ 34 نصا، ثم عبد الكريم برشيد بـ 33 نصا، والمسكيني الصغير بـ 27، وأحمد الطيب العلج بـ 23 ثم الطيب الصديقي بـ 12 نصا مسرحيا.

وبعدما كنا قد سجلنا غيابا كليا لأي كاتبة مسرحية نشرت نصا مسرحيا إلى حدود بداية سنة 2003، فإن ذلك الغياب تجووز بظهورعدد لابأس به من الكاتبات المغربيات اللواتي نشرن نصوصا مسرحية، إذ بلغت حصيلة الكاتبات من هذه البيبليوغرافيا خمس عشرة(15) كاتبة مرتبة حسب عدد منشوراتهن كما يلي:

بديعة الراضي- نزهة حيكون بثلاثة نصوص لكل واحدة.

إيمان بوقايدي – الزهرة براهيم بنصين لكل واحدة .

آسية البلغيثي- آمنة اللوه- حفيظة بوحبيب- خديجة طنانة- خديجة منادي- رشيدة عسولي- سلوى بنعزوز- عمارية كريم – قمر أعراس- منية بلعافية – نعيمة زيطان بنص واحد لكل واحدة منهن.

وتفيد هذه الإحصائيات أن الكتابة الذكورية تشكل نسبة أعلى بكثير من الكتابة النسائية. كما تشير في الوقت ذاته إلى أن النص المسرحي المغربي المنشور ما زال يحتل المرتبة الأخيرة مقارنة بغيره من الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة القصيرة.

وخلصنا حسب الاستقراء البيبيوغرافي الخاص بالأعلام كذلك إلى أن ما يقارب الأربعين كاتبا من العدد الإجمالي للكتاب المسرحيين المغاربة الواردة أسماؤهم ها هنا قد توفي، ومنهم رواد أمثال عبد الخالق الطريس، ومحمد الحداد، ومحمد العربي الشاوش، وعبد السلام الشرايبي، عبد الصمد الكنفاوي، وعبد الواحد الشاوي، وأبو بكر المريني، ومحمد

الزغاري، وأحمد عبد السلام البقالي، والطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، وعبد الله شقرون، ومنهم أسماء من الجيل الثاني أمثال محمد تيمد، ومحمد مسكين، وأحمد البكري السباعي، ومحمد الكغاط، والمهدي الودغيري، وعبد الرحيم مودن، وبنسالم الدمناتي، ومحمد أنقار.

أما بعد، فإن ما انتهينا إليه من إحصائيات وبيانات قابلة للتمحيص والتعديل، خصوصا ونحن نعترف بجسامة هذه المهمة وصعوبتها. ويكفينا أننا حرصنا ما أمكن على تحري الدقة والاستقصاء بأمانة علمية عالية، وإن كنا ندرك منذ البداية أنه لا مناص من ثغرات قد تعتري عملنا. فهو في نهاية الأمر اجتهاد لا يدعي الإحاطة الشاملة والنهائية بمجال بيبليوغرافيا النص المسرحي المغربي. وهو كما يعلم ذوو الاختصاص مجال معرفي موزع على جغرافيا واسعة، وعلى امتداد تاريخي يرتد إلى قرن من الزمن تقريبا.



الهوامـش

1. صدر الكتاب مشتركا مع الصديق مصطفى رمضاني عن مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، ط1، 2003 .
2. منشورات الجامعة - مؤسسة بنشرة – الدار البيضاء – 1983 .
3. منشورات الجامعة - مؤسسة بنشرة – الدار البيضاء – 1984 .
4. منشورات اتحاد كتاب المغرب – مطبعة المعارف الجديدة – الرباط – ط 1 – 1993.
5. منشورات اتحاد كتاب المغرب – دار الثقافة – الدار البيضاء – 2002 .
6. إعداد الخزانة العامة للكتب والوثائق بالرباط – مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء .
7. انظر : - بيبليوغرافيا النص المسرحي بالصحف والمجلات – مجلة آفاق – ع 3 – خريف 1989 .

   - بيبليوغرافيا المسرح المغربي – مجلة الثقافة المغربية – ع 8 – مايو 1999 .
8. انظر فهرس المسرح المغربي - مجلة الفنون - أعداد 5 – 6 – 7 – مارس – أبريل – مايو – يونيو – السنة الأولى – 1974 .
9. أعلام مؤلفي المسرح في المغرب .. – مطبعة بريستكراف – سلا – 1996 .
10. قدم هذا البحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز – فاس – تحت إشراف الدكتور يونس لوليدي – عام 2002 .
11. دليل المسرح المغربي– منشورات وزارة الثقافة– الرباط– ط1– 2012



محمد علي الربّاوي

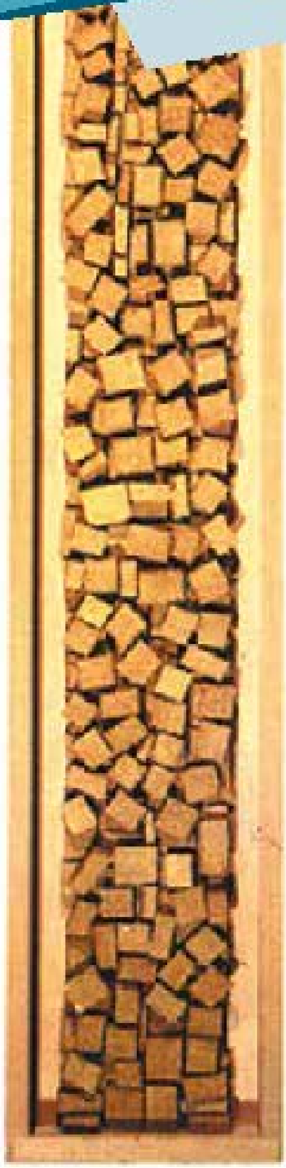
الشّـجـرة

أَيَّتُهَا الشَّجَرَةْ

كَمْ كُنْتُ أَحُطُّ هُنَا بَيْنَ الأَغْصَانِ كَمَا الطَّائِرِ أَنْثُرُ حَبَّاتِ
جُنُونِي بَيْنَ وُرَيْقَاتِكِ هَذِي المَلْأَى بِالأَحْلَامِ العَطِرَةْ

أَيَّتُهَا الشَّجَرَةْ

كَمْ جِئْتُكِ عُصْفُوراً يَتَوَضَّأُ بِالشِّعْرِ الرَّقْرَاقِ وَمِنْ
أَغْصَانِكِ هَبَّاتُ الحَطَبِ اليَابِسِ، تَغْلِي شَايْ، أَشْرَبُهُ
فِي عِزِّ الحَرِّ مَعَ الأَصْحَابِ البَرَرَه



جزء من عمل الفنانة
إكرام القباج



جزء من عمل الفنانة
إكرام القباج

أَيَّتُهَا الشَّجَرَةْ

هَا أَنَذَا الْيَوْمَ أَعُودُ إِلَيْكِ وَفِي يَدِيَ الْيُمْنَى غُصْنٌ مِنْ
أَغْصَانِكِ.. هَذَا الْغُصْنُ الْيَابِسُ، هَذَا الضَّامِرُ، يَسْنُدُ
هَذَا الْجَسَدَ الْمُرَّ، خُذِينِي بَيْنَ ذِرَاعَيْكِ، وَضُمِّينِي قَبْلَ
يَجِيءُ الْفَجْرُ إِلَيَّ وَيَأْخُذَنِي مِنْكِ لِيُسْكِنَنِي فِي جَوْفِ
تُرَابٍ أَبْيَضَ يَشْتَاقُ إِلَيَّ الْفَجْرُ.. دَنَا، وَرَوَائِحُهُ بَيْنَ شَوَارِعِ
صَدْرِي مُنْتَشِرَه

أَيَّتُهَا الشَّجَرَةْ

آهٍ يَا أَيَّتُهَا الشَّجَرَةْ

كتابـــات إبداعيــة



وفاء العمراني

ابنُ البَلَد...

أبداً

مَا غِبْتُ عَنْكَ

لَا وَ لَا نَأَيْتُ

غَيَّبَنِي الغِيَابُ فِيكَ

حَتَّى اخْتَفَيْتُ

طَوَّفْتُ أمْصَارَ الرَّحَالِ

حَلَلْتُ عَقَدْتُ

ضَفَائِرَ الانْتِظَارِ

وَ مَا نَسِيتُ

وَ لَا اشْتَفَيْتُ

كَأنِّي لَمْ أُغَادِرْنِي

لُحَيْظَةً

إلّا.. إلَيْكَ



جزء من عمل الفنان
محمد خصيف

ازْوَرَرْتُ كِبْرِيَاءً عَنْكَ
فَوَلَّانِي مَا اسْتَعْصَى
مِنْ خَفْقِي حَيِياً إِلَيْكْ
اسْتَعْذَبْتُ فِي مَدَاكَ
مَا لَا يُسْتَعْذَبُ
حَتَّى بِالعَذَابِ
انْتَشَيْتْ...

غَيْمَةً شَارِدَةً
فِي سُلَّمِ العُزْلَةِ
غَدَوْتُ
الرَّحِيلُ سُرادِقِي
وَالحَنِينُ
مَنْفَايَ مَلَاذِي دَلِيلِي
فِي آنٍ إِلَيْكْ
بَرْزَخَتْنِي عَنْكَ مَهَاوِي الأَسْئِلَةْ
وَزَفَّتْنِي، عَلَى غَفْلَةٍ، إِلَيْكَ
سُنْبُلَةْ
قَاسَمْتُ اللَّيْلَ خُطَايَ
وَالوَجَعَ


جزء من عمل الفنان
محمد خصيف

أيُّهُمَا أَعْشَى لِلْعَيْنِ؟
أيُّهُمَا أَوْجَعُ لِلْعُمْرِ يا حَبِيبُ؟
جُحُودُ البَلَدِ
أمْ جُحُودُ الوَلَدْ؟
كَيْفَ وَهُمَا بَلْوَايَ مُنْذُ أَمَدْ
آهٍ...يا ابْنَ البَلَدْ...

احْدَوْدَبَ الطَّرِيقُ
وَاقْفَرَّ إِلّا مِنْ وَحْدَتِي
كُلُّ هَذَا الفَضَاءْ
لَا أَحَدَ أبَداً
لَا أحَدْ

غَيْرُ وَجْهِكَ
نَجْماً رَفِيقاً إنْ سَافَرْتُ
أَوْ حَطَطْتُ الرَّحْلَ جَلِيساً
وَمَا دُونَك
هَذَا الزَّبَد...



جزء من عمل الفنان
محمد خصيف


جزء من عمل الفنان
محمد خصيف

أَسْتَعْجِلُ اللَّيْلَ
عَلَى نَوْئِي بِهِ
وَأَسْتَجْدِي
عَلَى أنْفِي الكَرَى
كَيْ يَضُمَّنِي حُلْمِي
إلَيْكْ...

بَاحَتِ البُرَحَاءُ
بِصَنْدَلِ أسْرَارِنَا
وَاخْضَوْضَبَ سَرِيرُ الحُلْمِ
بِلَذَائِذِنَا...
وَحِينَ تَقَلطَعْنَا
انْعَقَدَ عَلَى المَبْسَمِ
صَمْتُنَا الضَّاجُّ
وَنَبَتَتْ عَلَى الكَتِفَيْنِ
نَيَاشِينُ المَجَازِ...

كِلَانَا صَادٍ لِآخَرِهِ
وَكِلانَا لِبَعْضَيْنَا
فِي قَيْظِ الأَيَّامِ
وَتَرَبُّصِ الأَهْوالِ
الزَّادُ الزُّلالْ...

لِكُلِّ حَرْفٍ عَلَى الشِّفَاهِ
مَذَاقُهُ
لِكُلِّ مَذَاقٍ شَهْوَتُهُ
لِكُلِّ شَهْوَةٍ
عُذُوبَة
لِكُلِّ عِذُوبَة يَوْمٌ
لِكُلِّ يَوْمٍ شَهْدٌ
تَتَلَوْلَبُ الدَّائِرَةْ



جزء من عمل الفنان
محمد خصيف

تَسَلَّلْ بَيْنَ الوَقْتِ والغُبَارِ
خِلْسَةً أوْ جِهَاراً
وَأَعْبُرُ بَيْنَ رُوحِيَ والجَسَدْ
أسْلِمْ فِيَّ ضَوْعَكَ لِدَبِيبِ الأبَدْ
عَشِقْتُكَ وَعَشِقْتُ، مِنْ جَدِيدٍ، فِيكَ البَلَدْ
هَيْتَ لَكْ
مَجْدُ الأعَالِي لَكْ
يَا ابْنَ البَلَدْ...


جزء من عمل الفنان
محمد خصيف

زجل



مراد القادري

العُكّازْ

ملّي ماتَتْ

لْقاوْها بُوحْدْها فْ الْبِيتْ،

وْلْقَاوْ

حْدَاهَا قَرْعة دْ الزّيتْ

كَانَتْ تَدْهَنْ بِها... الرُّكْبة،

لْقَاوْ

حْدَاهَا سِيرُو ... دْ الكَحْبة

ونَبْرة فْ حَلْقْ مَبْحُوحْ،



جزء من عمل الفنان
عبد الرحمان رحول



جزء من عمل الفنان
عبد الرحمان رحول

لْقاوْ فْ يْدِّيهَا .... قُرآنْ مَفْتُوحْ
على سُورة يَاسِينْ،
وْحْدَاهَا، شَفْتْ إبْرة وْخِيطْ
شَفْتْ ذِكْرى، عْ الْحِيطْ
وعُكّازْ... مْشَى
قْبلْ مْنْهَا وْرشَى...
وْ الضُّو تَطْفَى فْ عِينِيهْ
كانْ حِيطْهَا... تَتْكَّى عْلِيهْ
و كِ شِي صْحَابْ...
هُوَ يْشَدْ فْ يْدّيهَا
وْهِيَ
تْخَبّي حُزْنْها فِيهْ.

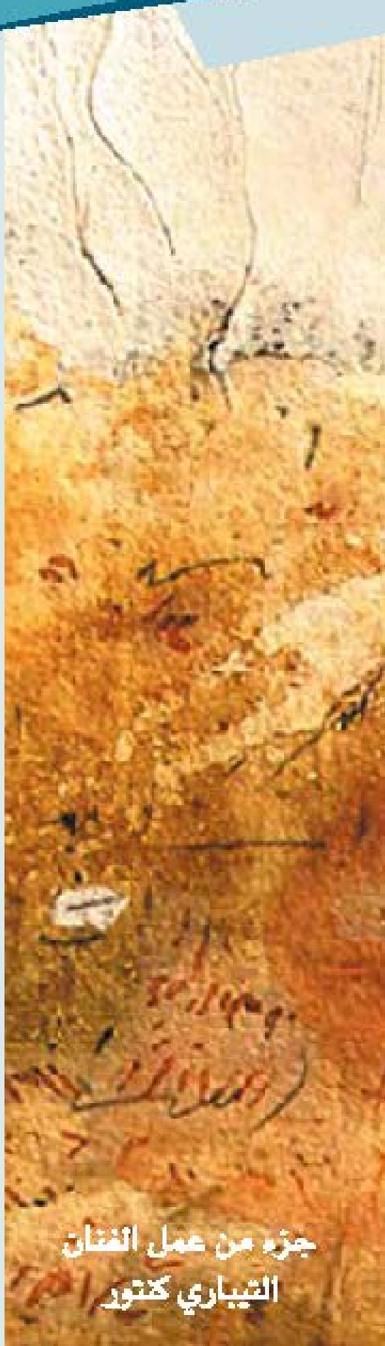
كتابـــات إبداعيـة



مصطفى فهمي

الغُرَباءُ

في جوفِ المَركَبِ ثُقبٌ قريبْ
والنّهرُ كلَيلِ القُرَى
طالَ
فهلْ نَصلُ ؟
غارتْ في الضّبابِ بَسمةُ الأهالي
والثّلجُ كالعيسِ قَفَلْ
ونحنُ الغُرباء
نَزُجُّ من سَنَواتٍ أذرُعاً تتجمّد
ونَشُقُّ هذا النّهرَ الطّويل
فَتَعَ الشتاءُ
والمَرسَى عَنِ القَلْبِ ابتعَد
هَل تَهوِي في اتّساعِ الثُّقبِ رُؤانا ؟
هَلْ يَكسِرُنا الْتِماعُ الجَليد ؟
هَلْ نَجرَحُه ؟
أَمْ يَغمُرُنا الماءُ
كآثارِ خَطوٍ على رَمْلٍ بَليل ...؟



جزء من عمل الفنان
التيباري كنتور



سعد سرحان

شذرات

(حاجة)

لا تكنْ في حاجةٍ
كُنِ الحاجةَ
أيُّها الشّاعر.

(نُبْل)

نبيلًا لا نابلًا
فلا تُخطئُ هدفًا
ولا تُدميه.

(كِنانة)

في كِنانَتِكَ
فليَكُنِ السّهمُ
الذي يصيبُ
فيُضرِّجُ
بالحليبِ.



جزء من عمل الفنان
نور الدين فاتحي

(ميزان)

لا تضعْ نفسَك
في كفّةٍ
ما لم تكن نفسك
في الأخرى.

(حذر)

قلّما يصافح:
يخشى على روحه
من المخالب.

(جوع)

يُحوِّمُ حول نفسه:
كأنّه نسرٌ
كأنّها جيفة.

(بورتريه)

صامتُ كظلّ الحكمة
مُصْمِتُ كظلّ الحجر.



جزء من عمل الفنان
مصطفى روملي

(عزلة)

مدجّجًا بالعزلة
يخترق الحشودَ
حيث لا أحدْ.

(أخلاط)

الذهب الرّغامُ
والنّيكلُ الإبريزْ
وما من فضةٍ
في الفضةِ
...
إليَّ بالصّيارفة إذنْ.

(دروب)

حتى الدّروب الظّليلة
تفضي إلى مِنصّات الضوء.



جزء من عمل الفنان
مصطفى روملي

(عمق)

المياه

الجوفيّة

لا

تتبخر.

(أكفان)

ثمة أكفانٌ

أجدرُ بالأوسمة.

(غموض)

حتّى الآنَ

لم تَتَّضِحِ الأزهار.

(إحساس)

أيّ إحساسٍ

حين تتعفّنُ الأحاسيس؟

(جور)

بعضُ صباحٍ

لكلِّ كثيرٍ من الليل.



جزء من عمل الفنان
مصطفى روملي



جزء من عمل الفنان
مصطفى روملي

(اختناق)

...

إذن

على العالم

بتربيّة الهواء.

(حظيرة)

يا لَحظيرةِ اليقينِ:

في كلِّ مِذْودٍ

حُزمةٌ من الشّك.

(عرش)

الأرضُ عاهلةٌ

لها وصيفاتٌ

في السماء.

(الذهب)

قلبه ليلٌ من المعادن

وفي عروقه

تسري دماء الشمس.

(ترشيد)

اِسقِ الشّجرةَ
لا ظِلَّها.

(ثقل)

لحظةٌ
بعمر الزّبدْ
قد تقصم
ظهرَ الأبدْ.

(عمى)

أيّةُ عكّازةٍ
حين تعمى عين العقل؟

(حكمة)

زبيبُ الحكمة
حَصْرمٌ في كُروم الطّيش.

(صرخة)

مَا مِنْ دبشليمٍ
يا بَيْدبا
ما من دبشليمْ.



جزء من عمل الفنان
مصطفى روملي



منير السرحاني

تداعيات شاعر يُؤجِّل انتحاره عند كلّ قصيدة



جزء من عمل الفنان عباس صلادي

الحياة لا تحبني

الفقر هو أن
تخيط أمٌّ صندل ابنها
وترميه يوم العيد

أن يتزوج عاشقان
من قدامى المقاهي
فيموت أحدهما بسرطان الثدي

أن تشتهي طفلة سمراء
عودة أبيها المنهك
في حضن عشيقته المادّية

أن يكتوي خدّ عروس

بشيب زوجها
وتبكي

* * *

لا ليل اليوم
ولا أذان
نباح كلب تائه
أطفال شوارع
وقليل من الاكتئاب

الفقر أن
يسيل دمك من الداخل
ولا تقدر على البكاء
ولا حبل يقبلُك
حتى الموت لا حظّ لك فيه

أن يموت خالُك اليساري
وتتوب الراقصة في الحانة
أن تنام بلا حلم
أن تراقب نفسك في الحلم
الفقر أن تُعيد كأس الندم
ولا تحبك الحياة.


جزء من عمل الفنان
عباس صلادي



جزء من عمل الفنان
عباس صلادي

غسيل الفندق

لا أعرف لماذا نلبّي
نزوة الحمقى
لتناول قطعة من المستقبل

أسماؤهم لا تلتفت
عند كل صرخة
ولا يتقنون الإعجاب
على الفيسبوك
يصنعون يتصنّعون
ويؤمنون بقناعهم
كأنهم موجودون فعلاً
ثم يرحلون
لا حادي
يدلّني على هذه الغمامة
لا حادي يمشي في صحراء
بلا سبب

الآن، في "كولدن فرح"
تمرُّ بعض الطيور اليتيمة
فرنسيون في المسبح
يُغريهم تقاعد الرّوح
عصير البرتقال الطازج
يتسلّلون إلى أحذية المدينة القديمة
يلعقون الروائح
وسمكا باهض الثمن
موعدي تأخر عن المشهد السريالي
لا أحد في الأسونسور
غير المنظّفات الملائكة
يكنسن عُمرَ السّياح
وتعب المال السّاخن

لا أثق في المواعيد السريعة
لا ضمير لها ولا أمل
تُغريك برونقها



جزء من عمل الفنان
عباس صلادي



جزء من عمل الفنان
عباس صلادي

وتأكل الخوف
في فيافي العدم
كلما اقتربت
مثل وجبة ماكدو
ألوانها لا تبشّر بالشبع
وكرقم هاتف
يبحث عن أوّل الزبناء
كمياجٍ بات وحيداً بلا قُبلة
وكأمّ في العشرين من عمرها
لا تجيد مهنة الرضاعة

امتلأ الفندق عن آخره
وانتهى رصيد القلب
في زرقة المسبح
ربما لم يكن سوى موعدا طائشاً
لبَّتْهُ رغبتي في الانتظار
على الأقل،
جاءت هذه القصيدة.

إذَا وَ مَا يَلِيهَا مِن أذَى



محمد بشكار

إذَا انْقَلَبَ
الرَّأْسُ فِي هَرَمٍ
صَارَ قَلْباً

إذَا الرِّيحُ
قَدْ عَبَرَتْ قَصَباً
أَصْبَحَتْ لِلأَغَانِي
بِالعَزْفِ رُوحاً

إذَا الشَّمْسُ
قَدْ أَسْهَبَتْ فِي
البُزُوغِ عَلَى
امْرَأَةٍ أَنْضَجَتْهَا
لِتُصْبِحَ فِي خَدِّهَا
مِشْمِشاً



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ

إذَا النَّهْرُ
يَجْري جَرَيْتُ
وَرَاءَهُ أُمْسِكُ فِي
زَبَدِ المَوْجِ خَيْطَ
اللِّجَامِ لِيُصْبِحَ
تَحْتِيَ مُهْراً

إذَا البَحْرُ
جِئْتُهُ بِالكَلمَاتِ الَّتِي
فِي قَوَاقِعَ جَيْبِي عَسَى
تَرْتَوِي مِنْهُ حِبْرَاْ

إذَا اللَّيْلُ
أفْشَى غُبَارَ
نُجُومِهِ صَارَ بِأدْهَمِ
شَعْرِهِ خَيْلاْ

إذَا النَّهْدُ
يَخْجُلُ حِينَ
أَمُدُّ يَدِي، صَارَ
فِي نَارِ حَلْمَتِهِ
اللَّوْنُ وَرْدَاْ

إذَا الحُبُّ
أوْلَمَ نَارَهُ فِي
غَيْرِ مِجْمَرِهِ
يَنْتَهِي
فِي رَمَادِهِ
حَرْبَاْ

إذَا القَطْرُ
حِينَ تُلَمِّعُهُ
الشَّمْسُ فِي
أُذُنِ الزَّهْرِ، يُصْبِحُ
مَاسُهُ قُرْطَاْ

إذَا حَيَّةٌ
لَدَغَتْنِي لِكَيْ
أتَذَوَّقَ فِي
السُّمِّ طَعْمَ
الحَيَاهْ

إذَا مِغْزَلٌ
قَدْ تَعَرَّى كَمَا


جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ

وَلَدَتْنِي،
لِكَيْ يَرْتَدِيهِ
مِنَ الصُّوفِ بَعْضُ
الغَزَلْ

إذَا الشَّرْقُ
عَادَ مَغِيباً، وَ
عَادَ المَغِيبُ بِطَلَّةِ
وَجْهِكِ شَرْقَاْ

إذَا نَوْرَسٌ
بِجَلابِيبِهِ البِيضِ
إتَّخَذَتْهُ البِحَارُ
إمَاماً يُصَلِّي
بِأمْوَاجِهَا بَيْنَ
مَدٍّ وَجَزْرٍ، أوِ اتَّخَذَتْهُ
الرِّيَاحُ مُغَنٍّ يَخِرُّ
لِصَوْتِهِ حِينَ الصَّدَى
كَوْرَسٌ

إذَا امْرَأَةٌ
كُلَّمَا عَلَّقَتْ وَجْهَهَا
فِي عُيُونِي، تَكَسَّرَ
حِينَ سُقُوطِ
المَرَايَا

إذَا الحُبُّ
مِنْ فَرْطِ جُوعِهِ
يَنْقُرُ قَلْبِي كَمَا يَنْقُرُ
الطَّيْرُ حَبًّا

إذَا أرَقٌ
جَعَلَ اللَّيْلَ
أطْوَلَ مِنْ جُمْلَةٍ
فِي القَصِيدَةِ تَأْبَى
النُّزُولَ عَلَى
وَرَقِ

إذَا عَقْرَبٌ
أوْقَفَ الدَّوَرَانَ
لِيُمْهِلَنِي فِي


جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ

الدَّقِيقَةِ عُمْراً،
فَعَاجَلَنِي فِي
طَرِيقِيَ بِالسُّمِّ
عَقْرَبْ

إذَا جُنَّ
قَيْسُ بِلَيْلَى
إذَا اللَّيْلُ
نَادَتْهُ شَمْسُ
فَجَنَّ

إذَا يإذَا
كَلَّمَتْنِي، فَطَالَ
انْتِظَارِي لِمَا
سَتَقُولُه بَعْدَ
إذَا

إذَا السَّهْلُ
أنْزَلَ فَوْقَ مَرَاعِيهِ
كُلَّ الجِبَالِ، لِيُصْبِحَ
أصْعَبُهَا فِي
التَّسَلُّقِ سَهْلاً

إذَا بِالمُدَى
قِسْتُ فِي جُرْحِهَا
طَعْنَتِي،
فَوَجَدْتُه أعْمَقَ
مِنْ كُلِّ بَحْرٍ بَعِيدِ
المَدَى

إذَا ذَهَبٌ
يَسْتَعِيدُ بَرِيقَهُ
بِالنَّارِ مِنْ بَعْدِ
تِبْرٍ
إذَا جِسْمُنَا
صَارَ مِنْ
بَعْدِ رُوحٍ تُرَاباً
إذَا كُلُّ شَيْءٍ
ذَهَبْ

إذَا كُنْ
بِحَرْفَيْنِ قَدْ
أوْجَدَتْنِيَ
بَعْدَ فَنَاءٍ، وَ مَا


جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ

بَيْنَ حَرْفَيْنِ سَوْفَ
أعِيشُ، أمُوتُ كَأنْ
لَمْ أكُنْ

إذا بَعْدَهَا
أنْطَفِي حِينَ
تَبْزُغُ كَالشَّمْسِ
تَمْحُو الكَوَاكِبَ، أبْقَى
وحِيداً وَ يَزْدَادُ
نَأْياً اقْتِرَابِيَ مِنْ
بُعْدِهَا

إذَا بِالفَرَاشِ
يُلَقِّحُ زَهْراً، لِتُولَدَ
مِنْ زَهْرَةٍ زَهَرَاتٌ بِدُونِ
فِرَاشِ

إذَا بِالْهَوَا
طِرْتُ دُونَ جَنَاحٍ،
وَ لَكِنَّنِي حِينَ
أبْصَرْتُهَا مِنْ سَمَاءٍ

سَقَطْتُ صَرِيعَ
الْهَوَى

إذَا بِالشَّذَى
ضَاعَ عِطْرُهُ فِي
عِطْرِهَا، و إذَا هَبَّتِ
الرِّيحُ تَقْطِفُ مِنْ
شَعْرِهَا خَصْلَةً سَوْفَ
تُرْدِي الكَمَانَ جَرِيحاً؛ فَمِنْ
ثَوْبِهَا الرَّقْصُ
عِشْقاً،
وَمِنِّي الشَّدَا

إذَا القَدُّ
أَهْيَفَ، تَحْسَبُ
نَهْراً ارْتَدَاهُ
لِفَرْطِ تَمَوُّجِ
جِسْمِهِ، حَتَّى إذَا
مَا تَكَسَّرَ مَجْرَاهُ فِي
مَوْضِعِ الخَصْرِ يَبْدَأُ
فِي الفِخِذَيْنِ



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ



جزء من عمل الفنان
عبد الحي الملاخ

مَصَبّاً كَبِيراً، لِيَنْسَابَ
أطْوَلَ
مِنْ
أنْ
تَحُدَّهُ
فِي
لُغَةِ
المُسْتَحِيلاتِ
قَدْ..



حميدة بلبالي

بغيت ننفيه لقيتني فيه

فنان
من احلام واوهام
خلّط ألوانُه،
رسم خيّال
قايد سريه من لحلام
وظل هارب ليه
راهم ك يحاكموه
التهمه:
ك يقود الريح.



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة



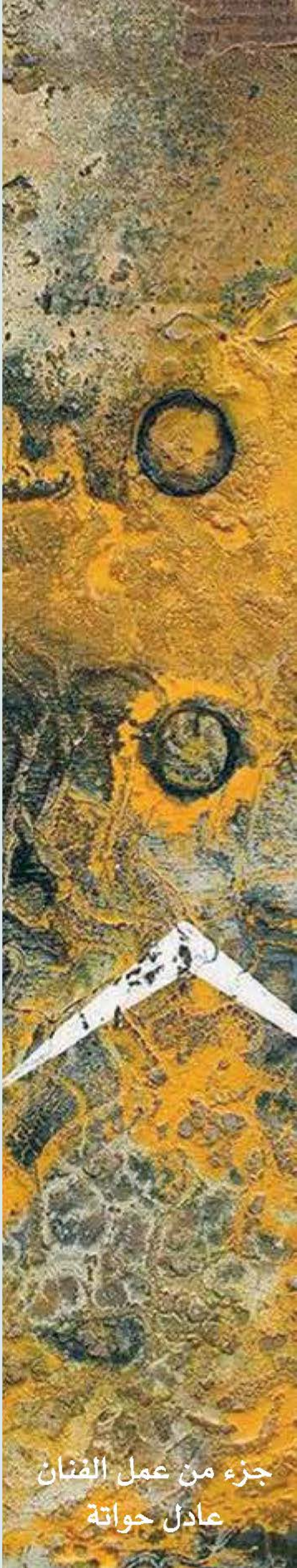
جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

رسم نجمه
ك تمشط سالف عروستها
مفصله ليها
قفطان ب الوان الطيف
خطفوها يا لطيف
التهمه:
ك تزغرت للريف.

من خوفه
هرب لون التراب
يده هربت منّه
والشيته
بلا احكام
رسمت فجر طاير ليه
ورسمني بلا ما يفكر
راوي ...

خلاني مع حلمه
قال شافني سهران معاها
نحكي ليها
على وردة
طلت
تشكر الريح
رتب ميعاد مع سحابه
وخلاها تعطس
فوق ترابي
هكذا نبتت شوفة صباحي
مقلقها همس البارح.

هذا ما قالت لمرايا
طاح ف سرابها
وجه لابسني
بايت ساحي
واصبح سكران.
رسمك أنت
ورده عطشانه
خانتها الشتا
تتفوه
حتى فيقها الندى،

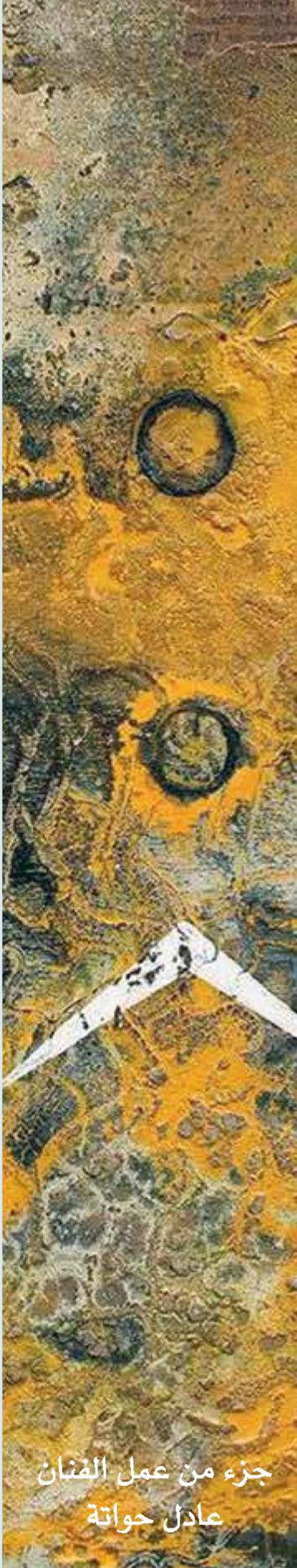

جزء من عمل الفنان
عادل حواتة


جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

ورده
تبكي عطر
دارتها بها
يد عاشق
قدمها رشوه لحبيبته،
خلا الحديقه مهمومه
ويد برّانيه
مبرّيَه من غرامي
ها علاش ليلي مقلق !
الصباح
مسَتنِّي نور
مسّنِي منه خوف
من سكاتي
خرج كلام غريب
شوّش على تركيز الفنان
يمكن وشوش
ليه ف وذنيه
خلط اللوان ... وسّخ اللوحة ...
صبغ أرضية جديده
ورسمنا ثاني

جوج كسدات
بلا راس بلا رجلين
وعين حايره ف التأويل.

بين لبيض والرمادي
مشتته اللّوان
و رمادي
قبل ما تدرّيه نار الشهوه
ويديع تأويله ف الطرقان
نبت حطب مسحور
عنق جمرك
وشعل فرحه ... حمره/ ...
سكناها
وشخنا ف اللوحه.
كنت تزغرتي للريف
مجبده حبل الوقت
ثقتِ ف نص عقلي
كنت نقود الريح
نكذب النص الثاني من عقلي
غرقت فيّ


جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

وخليتيني مغرب فيك.

هكذا قراتنا عينين «الناقد»

لوحه

اصبح عليها النهار

احلام عيانه

سما

مرسومه ف عينيك

ودهشه شايطه من لغروب.

مرسم مروّن

وسهير مثقل على جفون الفنان

وأنت حتى أنت زدت فيه

فقت قبل ما يكمل

القمر حديثه

خليتي النجوم

عطشانه

ل نهاية لحكايه

وقلق كبير

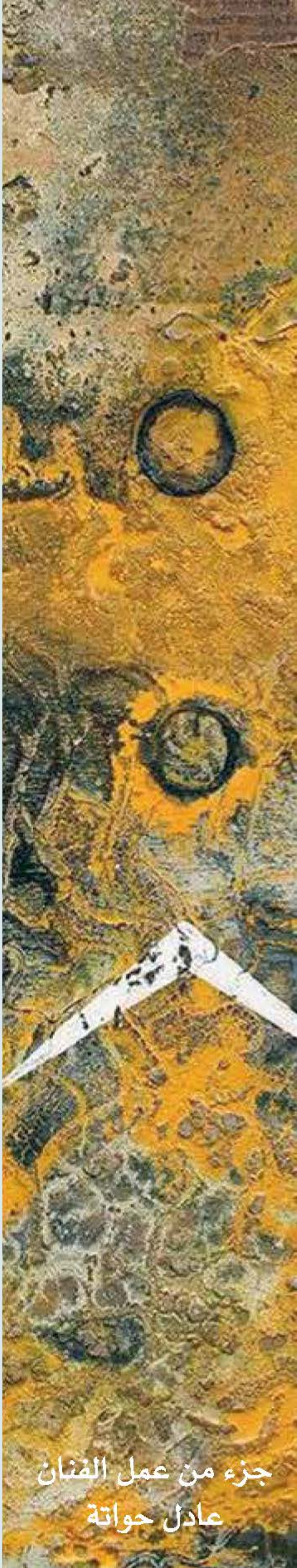
ف الشيته

ف اللوان.



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

ف الليله التاليه
ب «رتوش» خفيف
شوق ف شي حاجه
عاودك الفنان ف «لوك» جديد،
حركتي اعماقه
خرجتي احماقه
وجاراك ف لفهامه
عليها شكّلني لك
كيف الباقي من صباحي،
خوف منك ... خوف عليك
يمكن خوف
على شي حاجه مشروكه.
جوج كسدات
علقنا الفنان
على حيط المرسم
بلا راس
بلا رجلين


جزء من عمل الفنان
عادل حواتة



جزء من عمل الفنان
عادل حواتة

حرمنا من المشي

حرمنا من التفكير

بجنبنا ولد

ك يلعب على عود من خياله

ظل بنت ك تمشط

عروسه من لقصب

وخوف فنان

نسى يديه .... نسى اللوان

وعنق التيه.



محمد عابد

ضربة مزاج

كان علي أن لا أنهض باكرا ذات صباح
كان على السرير أن يأخذني من تلابيبي
ويسقطني أرضا حتى تتكسر عظامي
كان على الصباح أن لا يوقعني في حبه،
أن لا يستدرجني للغواية
كان على مزاجي أن يكون حادا
عكرا كمستنقع
لأتمرغ في بركة أوحال،
كان على الموسيقى أن تنسحب من جوارحي
وأصير طيرا جارحا،
كان على الشعر أن لا يضرب معي موعدا
في الصباح،
نكاية في الليل
كان على قارورة العطر أن تسقط على الإسفلت
وتنفجر كاتمة رائحتها
كان على الأغنية أن لا تكون في البال
كان على الذاكرة أن تكون خزانة للنسيان
كان علي أن لا أكتب
تلك القصيدة .



جزء من عمل الفنان
حسين طلال



لطيفة المسكيني

ليتَ أنفاسِي وُهِبْنَ تمثلا

كَم يُسرَجُ لهذا العِشقِ من جَوادٍ؟
وكم يُسرَجُ لأنْفاسِ المشْتاقِ من سحَابة؟
أسرارُ النَّفخةِ متناسلةٌ فيكَ كما النَّفسِ مِن النَّفَسِ.
وإنِي لأَمسَحُ ساحَاتِ العبارةِ بما أظهرَ وأخفَى،
فأرَى.
سَلِّط الضَّوءَ على القِبابِ، كلُّ الجِهاتِ واحِدةٌ.

فيكَ آلاءُ هذا الطَّلْعِ وسِرُّكَ من هذا الصَّيِّبِ.
دُونَكَ الطِّينُ، وقد تبدَّتْ في غفلةٍ منك النار.
خُذهَا، رَشَّةً مِن ذُرى الفُتُونِ.
حَانَ الوقتُ.
فيمَ اللَّبْثُ والمكْثُ وقدْ صافحَ الخدَّ الأَديمُ؟
صَعِقٌ مِن دكِّ الجبلِ، ورُوحٌ كالطائرِ مُسْتَقِلَّةً إلى غَيبِها.
لا وِرْدَ ينفعُ ولا حبلُ يمنَع.

أُدْنُ أيُّها الظَّبيُ الأَغَر.



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز

جمعتني بكَ على أمْرٍ أنتَ صاحبُه.
تَنسَّم الأوانُ وأثمرَ.
فما ظنُّكَ ببذرةٍ هذا وَصفُها؟؟
لم يحجُلها كُنٌّ ولا حائلٌ.
ولم تَذوِ نَضْرتَها وقدةُ قيْظٍ أو قَرٍّ.

تعوَّذْ من الناطقِ بالصامتِ فيكَ.
اثْبُرْ ناشِراً سمعكَ فيما دقَّ ورقَّ.
لعلَّه يُقِيمُكَ فيما أنتَ أهْلُه.

ليتَ أنفَاسِي وُهِبْنَ تمثُّلا.
وقَد تَنسَّمَ الشوقُ.
لا ترجمانٌ فتَبسَمُ الصفاتُ بين صُبْحَيْه.
زفرةٌ تَنْقعُ وتَمنعُ،
وشهقةٌ ترفعُ وتقطعُ،
وما بَينَهما فراغكَ المسْجُور.



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز

ليْتَ أنفَاسِي وُهِبْنَ تمثُّلا.
فأُرسلَها في بساتينَ تأْرَجُ بزكيِّ الطِّيبِ،
حجَيجاً بين يديكَ.

تَرَاقصَت الأكْمامُ بادِرْ،
هذا الصباحُ لملْءِ النبيذْ.
وزهرةُ العُمرِ عجلىْ،
تبادرُ بالفناء البعيدْ.

سَلَّتِ النَّفائس من الأنفاسِ وطابَ مَاؤُها.
ذيْلُ صَمْتِكَ كسرِّ الصدى يُرْهَبُ ويُتَّقى.
عجِبتُ للحركاتِ إذْ فوَّضَتْ أمرَها للسُّكون.

هذا بيتٌ أنتَ ساكنُه،
استباحَ سِرَّ لغاتكَ.
أيُّ نعْتٍ يَسَعُ عُذري
والصَلْبُ أعفَى مِن الأسْرِ؟
مُشوِّقَتي دَندَنتْ والرَّبَاب، كلُّ رُؤْيةٍ حِجَاب.


جزء من عمل الفنان
*عبد العزيز لغراز

أنا بيتُ النقْطة.
وهذه الأسماءُ من نَسْجِ جِنْسها.
تَأَتَّى لَهاَ الوَصْفُ والوَصيفُ، وفَاحَ نَاطِقُها.
أجْزِلي أيتها الورقاءُ بالجَنَاح.
وطارِحْها سحرَك أُيُّها الغصنُ الَّظليل.

لاَحَ ظلٌّ وغَاب،
ينازعُني وجهيَ
فوق التراب.
عقْلُكَ علْقَمكَ، مُتْ بِداءِ الجُنون.



جزء من عمل الفنان
عبد العزيز لغراز

الـشاهـــدة



أحمد زيـادي

لم تكن تفكر في لحظة من اللحظات، أنها ستجد في نفسها يوما ما رغبة في الوقوف على شاهدة قبره، تترحم عليه، وتناجيه. لكن اضطرارها اليوم إلى المشاركة في زيارة جماعية لقبر زوج إحدى زميلاتها الأستاذات في الثانوية، زيارة مواساة وتطييب لخاطرها، غمر فجأة قلبها بمشاعر روحية ووجدانية لم تعرفها طيلة حياة زوجية قصيرة، ولم تذق لها طعما على مدى سنوات الترمل، التي لم تجد فيها أيضا راحة ولا اطمئنانا.

لم تدر مريم سر هذا الشعور بالتحول الذي تنامى فجأة في عواطفها، وهذه اليقظة المباغتة في مشاعرها، إزاء ذكرياتها الزوجية الغابرة، إلا أن مشهد زميلتها المفجوعة في فقد زوجها، وهي تتمرغ وتتلوى وتنوح معددة محاسنه، نادبة فقده، وقد كانت في حياته تجأر بالشكوى والتبرم، هذا المشهد أفلح في تذكيرها بلحظات سعيدة نادرة عاشتها هي أيضا مع فؤاد، فتداعت على ذاكرتها نتف عصية فائحة بعبقها ودفئها، مشوبة بمنغصاتها، ومغمسة في آلامها، ومتخفية وراء حجب الخلافات.

وكأنما انجلت عن عينيها غشاوة نكران الجميل، ومداومة الجحود، فانتابها إحساس بذنب التقصير والتفريط في حق فؤاد، وهو الذي أحبها دون غيرها من قريباته ومن تعرف عليهن من زميلاته في العمل، واختارها من دونهن، ومنهن من هي أجمل منها وأغنى، وهو الذي اشترك معها الحلو والمر، وترك لها منه بنتين هما سلواها.

وكيف لا تحن إلى مناجاته، والتكفير عن قطيعة لم تدر كيف توافرت أسبابها، ولا كيف تمادى أمدها، وهي المؤدبة الوفية المتسامحة؟

في تلك اللحظة دخلت جماعة من زائرات القبر المجاور، وتوزع المقرئون بين الفريقين، وسعى في أثرهم السقاؤون يرشون تربة القبرين، والفقراء والمتسولون ينتظرون لحظة انطلاق توزيع الصدقات، وانشغل الجميع بتتبع مراسم الحدث، فتحركت قدماها بحذر وسط الحشد، متحاشية إثارة انتباه زميلاتها، حتى إذا تجاوزت الجمع، انطلقت هائمة عبر الممرات الضيقة؛ تستطلع أسماء الموتى، وتواريخ وفياتهم.

اختلطت عليها الأسماء والتواريخ، وهي تتوغل تائهة في خضم القبور المترامية على مدى البصر. وبدأ يدب في نفسها إحساس باليأس من إمكان الاهتداء إلى قبره.

تخافتت الأصوات حتى إنها لم تعد تسمع إلا همهمات، فالتفتت نحو الجمع البعيد، كانت الحلقتان لا تزالان متراصتين وقد غشيتهما هالة من الخشوع والحزن.

عادت تتقدم بين قبور اجتاحت شجيرات السدر محيطها، ويبست شجيرات الرياحين والأزير والحبق في أحواضها، واتخذ النمل والوزغ والجعران من الثقوب والشقوق مساكن آمنة. اعترتها قشعريرة وهي ترى المصير؛ ترى ما مصير فؤاد؟ وقد كان يستحم مرتين في اليوم، وكان كلما اضطر إلى مصافحة من لايطمئن لنظافته هُرع إلى الحنفية يغسل يديه، بل بلغ به الأمر يوما وهو في الشارع أن اشترى قنينة ماء معدني لهذه الغَاية.

انتزعها من تداعي خصوصيات زوجها مرورها بامرأة كانت تحتضن شاهدة، وهي تهتز مغمغمة بكلمات تتخللها حشرجات، وبجانبها تقعي صبية تقلب عينيها المحمرتين فيما حولها بشرود.

توقفت مريم برهة، اقتربت منهما، لم تنتبه إليها المرأة، سمعتها تقول:

- لم يزرني طيفك البارحة، كأنك أخذت علي مخالفتي موعد زيارتك الأسبوعية أمس الأمس، وأنت تعلم...

سارعت مريم إلى الانسحاب محترسة من إصدار أصوات تشوش على المرأة خلوتها، وعاودت السير، وهي تفكر في مناجاة الأرملة الوفية، وعيناها تثبان بين التواريخ، وتتعثران بين الأسماء، إلى أن ترامى إليها صوت وقع أقدام، وسمعت صوت رجل يسأل:

- هل لي أن أعينك في ما تبحثين عنه؟

التفتت إليه، كان شيخا في هيأة القراء على القبور، ترددت لحظة، ثم قالت :

- أجل إني أبحث عن قبر زوجي

فلما أدلت إليه بالمعلومات اللازمة، رفع يديه ورأسه، ونفخ نفخة طويلة، وهو يرسل طرفه بعيدا، وقال:

- أوف، هذا تاريخ قديم!

ثم دعاها إلى الخروج من الممرات الضيقة، ومضى يتقدمها بخطى حثيثة في الطريق العام وسط المقبرة، إلى أن عرج بها يمينا، ثم شمالا، وهي تسعى خلفه، وعيناها تنتقلان حائرتين بين الشواهد الباهتة، والحجارة المقتلعة، حتى إذا دخل بها منطقة، وهو يشير ناحية القبر، دق قلبها بقوة، كأنها مقبلة على لقاء فؤاد حقيقة، دقات ذكرتها بأول لقاء اعترف لها فيه بحبها، فغمر قلبها دفق وجداني دافئ بالحب والأمل والشوق، أما الآن فيجتاحها إحساس مضطرب من الخوف والحيرة والندم.

فلما أقعى الشيخ أمام شاهدة كساها لون النسيان، وشرع يقرأ آيات من القرآن، داهمتها موجة من الحزن والارتباك، فوضعت يدها المرتجفة على صدرها المهتز، وطرفت عيناها الغائمتان، وبين ربكة وغمضة ونظرة تبينت اسمه، وبين دمعة ورجفة وشهقة تابعت قراءة الشيخ ودعاءه وختمه.

هم الشيخ بالانصراف، فنفحته ورقة مالية، فدعا لها، ثم التفت إليها قائلا:

- عليك بالصبر يا ابنتي، واعلمي أنه لم يبق في هذه الدنيا شيء يحترمه الناس، حتى الموتى!

سألته مريم باندهاش:

- ماذا حدث؟

اقترب منها وقال هامسا:

- منذ يومين، سمعنا عند وصولنا صباحا إلى المقبرة، أن عصابة نبشت قبرا حديثا في الليل، وبترت بعض أعضاء من الجثة !

- وأين كان حارس المقبرة؟

- لقد حققوا معه، وتبين لهم أنه كان متورطا مع العصابة، وسمعنا أنه لا يزال رهن الاعتقال.

وقالت مريم بتعجب واستغراب:

- وماذا يفعلون بأعضاء انقطعت منها مقومات الحياة؟!

- يا ابنتي، كل شيء كان موقرا في زماننا، صار في هذا الزمن السيء عرضة للتجارة والعبث؛ فقد سمعت بعض الناس يقولون إن هذه الأعضاء بيعت لأحد المشعوذين، بينما سمعت آخرين يقولون إنه انتقام أفلت منه المرحوم حيا.

تنهدت وقالت بحنق وكمد:

- هذا شيء مفزع!

- مفزع حقيقة؛ فحتى الذين كنا نقول إنهم ماتوا واستراحوا، صرنا نخاف عليهم أن يبعثوا وقد سرقت منهم أعضاؤهم.

وتعالى بالقرب منهما صوت امرأة تدعو الشيخ ليقرأ على قبر كانت تقف على شاهدته.

فلما انصرف الشيخ، لم تدر مريم بما تبدأ مناجاتها، وكان أول ما اعتراها دموع حارة تهاطلت على خديها وصدرها، وشهقات ونحيب، ومشاعر غامضة وقاسية ومتناقضة من اللوم والتغاضي، والحب والتجافي.

سكنت نفسها بعض السكينة، فترددت في نفسها خواطر مضطربة، وتمتمت وهي تتحاشى النظر إلى القبر:

- ماذا أقول، وأنا التي أدمن قطيعتي ووحدتي منذ غادرتني في ذلك اليوم الحزين، كل الأرامل اللواتي أعرفهن حكين لي عن أطياف أزواجهن التي تزورهن في المنام، وأنت لم يزرني طيفك ولو ليلة واحدة.

رحلت وتركتني وحيدة مغلوبة على أمري، كقشة تتقاذفها الأمواج العاتية في بحر لجي، ولم يزرني

طيفك لحظة تسألني فيها عن بنتك سلوى، التي يوم رزقناها قلت لي:

- من كانت له بنت مثل سلوى ملك الدنيا!

ولا عن بنتك نجوى، التي ارتقيت يوم ولادتها إلى مدير وكالة بنكية في وسط المدينة، فقلت لي بفرحة:

- نجوى طالعة سعدي!

كفكفت دموعها الحرى، وتوالت خواطرها:

- وكم من ليلة جفاني فيها النوم، فوضعت صورتك بجانب وسادتي لأستجلب رؤيا طيفك، ولكني لم أكن أجني إلا الصدود.

نعق فوقها غراب عابر فأجفلت، فلما ابتعد استغفرت، واستغرقت في صمت برهة، ثم تساءلت:

- وأنا إن كنت لم أزرك منذ يوم التفريق، فإن لي أكثر من عذر؛ فقد كنت أكره أن ألتقي بأهلك، فأتعرض لما تعرضت له في ذلك اليوم المشؤوم من إهانة وإذلال، ومن جرح لكرامتي أمام المعزين، وأمام بنتيَّ، ولا تسأل عن الحصار الذي ضربوه علي، وعما فعلوه معي، ومع بنتيك بشأن الميراث. وقد استلمت لحكم الله، فعشت مقطوعة الصلة من الجانبين، أسرتك وأسرتي أيضا التي عصيت اعتراضها عليك يوم خطبتني، فعاقبتني بالجفاء.

تهدج صوتها، وبلعت ريقها أُجاجا، وقالت بمرارة:

- وأنا التي لم أرض بغيرك زوجا في حياتك، ولم أرض أن يحل أحد محلك وأنت في غيبتك الأبدية، على الرغم من انسداد الأبواب والأفاق أمامي، وعلى الرغم من الإغراءات المختلفة، كنت أقول مع نفسي ما دمت أدعى أرملتك، وبنتاك تدعوان باسمك خالصا، وما دامت ذكرياتك تعيش في قلبي وفي قلبهما، وتتردد على ألسنة الناس، فأنت لا تزال زوجي الروحي، وكأنك لم تغب عنا إلا كما يغيب المسافر الذي سيعود.

وسحبت نفسا عميقا، ومسحت عينيها وأنفها، وقالت:

- لك أن تفخر بزوجتك التي كنت تنعتها بالساذجة، وتسميها(خبز الدار)، فما كادت العدة تنتهي حتى بدأ بعض أصدقائك الذين كانوا مقربين منك، يتقربون إلي تارة، وإلى سلمى ونجوى بالهدايا والدعوات تارة أخرى، ولم يكن قصدهم يخفى عني منذ البداية، وإن كانوا يغلفونه بالرغبة في الزواج. وقد أقلقني يوما أحد المتحمسين منهم، المغترين بوضعيتهم الاجتماعية، بكثرة اتصالاته الهاتفية، فقلت له:

- إنني لن أجعل البغل مكان الحصان

وكأنما صفعته، فاستشاط غضبا، وقال بوقاحة:

- البغل لا تلده إلا حمارة مثلك

فقلت له بحدة:

- بل إن من تقبله فرس تخون ذكرى زوجها، ليس إلا حمارا نذلا يتوهم أنه حصان أصيل.

وأغلقت الهاتف في وجهه، وظل يحاول معاودة الاتصال ليشفي غليله بالسب والوعيد، دون أن أمكنه من ذلك.

لمحت مريم أم أربع وأربعين وهي تدب نحو شق في سطح القبر، فاتكأت على الشاهدة، والتقطت عودا زجرتها به، فانزلقت من الحاشية، وتابعت سعيها إلى القبر المجاور، رفعت مريم عينيها إلى شاهدته، قرأت اسم ليلى الروداني، فانقبضت نفسها، أتكون هي تلك المرأة التي تردد اسمها كثيرا في مكالماته الهاتفية في الأشهر الأخيرة من حياته، وكانت من الأسباب التي قلبت حياتنا الزوجية رأسا على عقب؟ وأي مصادفة هذه أن تتوفى وتدفن على يمينه بعد دفنه بأسبوع!

وأعادت قراءة تاريخ الولادة، وقالت:

- لو أنها بقيت على قيد الحياة لكانت الآن في مثل سني!، لعلها هي

وتنهدت تنهيدة عميقة، ثم أردفت:

- على كل حال إن الموت ينهي أشد الآلام أوجاعا.

والتفتت إلى الشاهدة اليسرى، فقرأت اسم زهرة الدلال، هذه أكبر سنا منك، سبحان الله هكذا كنت في الحياة؛ حيث تكون تتحلق النساء من حولك.

وكأنما استشعرت هيبة الموقف، فكبحت جماح رغبة شيطانية كانت تغريها بتتبع شواهد النساء في القبور المنتشرة حول قبر زوجها، فرددت بخشوع:

- غفر الله لك ولهن جميعا.

تعمق إحساسها بوحشة المكان، وثقل الصمت المخيم عليه، فتذكرت أنسها ببنتيها، فهزها الشوق إليهما، وحنينها إلى سلوتها بهما، فتطلعت إلى زميلاتها في أطراف المقبرة، لم يبق منهن إلا القليل، فشملت القبر بنظرات مودعة، ولامست جوانبه، وقد آنست منه دفئا وألفة، واستمساكا خفيا بيدها الحانية، وبدا لها أن القبر ليس سترا للجسد الفاني فقط، بل إنه ذكرى يقاوم بها الأحياء القطيعة والنسيان، لإنسان كان، وترك أثرا باقيا، ثم رحل إلى قبر تتمثل فيه رمزية العنوان.

ودعت مريم القبر بدمعة وابتسامة وقرار، ثم أسرعت عائدة إلى ما تبقى من جمع زميلاتها، خفيفة الخطو، منشرحة النفس، وهي تلتفت من حين لآخر إلى الشاهدة التي صارت بالنسبة إليها طريقا إلى المستقبل، الذي يمر بالمصالحة مع الماضي.



وحش الصندوق

سعيد منتسب

جلست على أحد مقاعد حديقة مردوخ، ونظرت إليه. أنا لا أعرفه. أخبرني بالهاتف أنني سأتعرف عليه بسهولة. يكفي أن أجلس في أي مقعد من الحديقة لأراه. فكرت أنه مزاح من صديق هازئ، وأن الهازئ ربما يكون مختبئا خلف جريدة مفرودة. لا أحد هنا يحمل جريدة: على بعد مترين، طفل يلعب بجداجد عرجاء، ولا أجنحة لها. وعلى مقربة من الشجرة الضخمة المحاذية لكوخ الحارس الليلي، امرأة بمظهر مشوش تفكر ربما في رجل بردت حرارته وتخاف أن ينصرف عنها إلى غير رجعة. وخلف السياج المطل على مصحة «مرس السلطان»، رجلان يرسمان بينهما حدودا غير مرئية. كلاهما يزأر في وجه الآخر متهيجا بالبغض، ولا يعيران اهتماما لقطة تقوس ظهرها في ذلك المكمن الشجري المجوف الذي أراه بوضوح من مكاني. كانت القطة تهرهر لغنة الرجلين، ولا أثر لشخص أعرفه..

في ذلك الصباح، كانت مريم تغفو بجانبي. لا تعرف أنني استيقظت باكرا لأتفقد ما يوجد في القبو. هي تعتقد أنني لا أعرف. تسللت خفية، ونزلت. رأيت الصندوق المصفح القديم خلف كوم أعواد الحطب. ما الذي كانت تخفيه داخله، ولا تريدني أن أعرفه؟ كان ظلي يسبقني بخطوتين، وينكسر على الأعواد، في غمرة الضوء الذي يتساقط من المصباح المدلى من السقف. تمنيت لو أن الأمر جرى على نحو مغاير. لو أن مريم قامت بتلك الخطوة القصيرة لتطلعني على السر الذي تخفيه في هذا الصندوق. لو أنها كانت معي الآن، وأنها هي التي تفتحه بفم ضاحك. كنت لأرقص معها هنا، في هذا المكان الرطب، حد التعرق.. كنت لآخذها لنأكل وجبة سمك في «المريسة».

قبل أن أفتح الصندوق، استندت إلى الجدار البارد، وأشعلت سيجارة لأتخلص من شعوري القوي بالانزعاج. هل أفتحه أم أعود أدراجي وأفاتحها بالأمر. ربما بللت كتفي بدموعها التي لن أقاومها. ربما ضحكت وأخذتني من يدي إلى القبو لأكتشف السر. كلا على الإطلاق، سأفتح الصندوق، ولن أتظاهر بعدم الاكتراث. أزحت أعواد الحطب، ونفضت الغبار عن الصندوق، وما كدت أفتحه حتى تناهت جلبة إلى مسامعي. انتابني الفزع حين رأيت وجهه العقابي يختلج في عمق الزاوية اليسرى من القبو، وبدأ الدوار يلعب في رأسي. تراجعت مترنحا كأن عاصفة خرجت من اللامكان لتقتلعني من جذوري. شعرت به يقف أمامي بمعطفه المطري الأسود، ويحكم قبضته على ذراعي بيد واحدة. اليد الأخرى تنتهي بقضيب معقوف، ووجهه متهيج وممزوج بشر ماحق، وعلى رأسه قبعة من قش. طلب مني أن أصمت، وأن أسير خلفه. امتثلت، فضج حولنا ضباب كثيف وانفتح باب..

أغمضت عيني وفكرت في مريم، في ابتسامتها المفلوجة وفي تنفسها النابض وهي نائمة. فكرت في الدافع الوحشي الذي جعلني أنزل إلى القبو.

تبدد الضباب، وجاش في المكان ألف وجه بصور مختلفة. الواحد تلو الآخر يقترب ببطء، يقبل كتفي ويتراجع إلى الخلف شابكا ذراعيه إلى الخلف. انتبهت إلى أنني داخل فقاعة صابون عملاقة بقميص أزرق مفتوح وسروال قصير عليه خطوط، وأنني بدأت أتدحرج تلقائيا، بينما كان الرجل العقابي الوجه يجلس في ظل شجرة خوخ. أمامه صحن من «المروزية» وإبريق ماء. يراقبني وشيء مما يخفيه يمور داخله. هل أعرفه؟ هو يعرفني وإلا لما جعلني أعلق في هذه الفقاعة. حدقت إلى الأسفل وألم حاد يجتاح ركبتيَّ. لم يكن هناك أي رضة، ولا أي بقعة دم. أتهاوى في انحدار لا أعرفه، ووجوه بلون أخضر تتكرر أمامي بصور مختلفة ومتعاقبة، تضحك وتبكي وتسخر وتتوهج وتخبو وترتخي، وأنا أشعر بأنني أغرق في جوف نهر هادئ يتدفق عموديا.

شعرت بالقضيب المعقوف يمتدُّ إليَّ وينتشلني من النهر. الرجل ذو الوجه العقابي يخرج من جيب معطفه المطري مجفف شعر ويوجهه نحوي وأنا أرتجف. سألني:

- لماذا تصر على إيقاظي؟ هذا ليس يوما مناسبا لتموت!

نظرت إلى فمه عن كثب. كان مظلما وبناب واحدة. قلت:

- لا أعرفك يا سيدي، ولا أجرؤ على إقلاق رجل مثلك خرج من هاوية تعبق برائحة الليل.. ثم إنني يا سيدي لست مستعجلا على الموت. بيد أنني أعلم بأننا جميعا سنموت، أنا وأنت والأرض كلها..

- اخرس! ماذا جئت تفعل هذا الصباح في القبو؟

صاح، وشرر عينيه يومض منعكسا على طبق المروزية، وظلال الوجوه المتكررة تنحدر بعيدا. أجبته راجفا بأسنان مصكوكة:

- إننا يا سيدي جميعا غارقون في ما ينبغي أن يحدث ولا نستطيع له ردا. نزلت إلى القبو لأفتح الصندوق..

سألني:

- لمن ذلك الصندوق؟

- لها يا سيدي.. لزوجتي مريم. تركتها نائمة ونزلت دون أن تشعر بي. لم أكن أريدها أن تعرف..

- أنت تريد أن تعرف ما بداخل الصندوق، أليس كذلك؟

- الآن، لم أعد أريد شيئا. أريد أن أعود إلى بيتي..

مضت ساعة ونصف وأنا أنضج على ذلك المقعد. ألوذ بمعطفي الملطخ بالأصابع، والريح تقرص وجهي وتلعب بشعري. لم يأت. رواد الحديقة ينحدرون بهدوء وصمت إلى الخارج، وهو لم يأت.

يقترب مني كلب هزيل مبقع بالبني، فيظهر على وجهي بعض الارتياب، وأشعر به يزرقُّ ويتقلص ببطء. هل يكون ما أنتظره هو هذا الكلب؟ اقترب مني أكثر، وأقعى بين قدميَّ ناشا بذيله ذبابا يعلو ظهره. هرهر بخفوت ووضع رأسه على الأرض وأغمض عينيه.. وأغمضت عيني، فرأيته: يطفو في بحر أسطوري يعج بالجياد البيض. كان راجلا، يمشي بين الجياد بمرح ومعطفه المطري غير مزرر. يحمل صندوقا مصفحا قديما، ولا شيء أسمعه غير موسيقى أرموند عمّار تغمر السماء، فتجبر الملائكة على النزول والاشتباك الراقص. رأيت كثيرا من الضوء، ومريم كانت تنظر من نافذة بيتنا ونهداها يعلوان ويهبطان بعذوبة خلف ثوبها الأبيض الشفيف، والغريب أنني بدأت أسمع نباح كلب يأتي من بعيد.

اندفع الرجل ذو الوجه العقابي نحوي، وكان مخفورا بوجوه غامزة وضاحكة. لم يكن أدرد، وكانت يده سليمة، ولا أثر لقضيب معقوف عليها. قال بصوت مترنم:

- هل ما زلت مصرا على فتح الصندوق؟

- لا أدري.. ربما لا، وربما نعم. لم أعد أدري..

- شيء يومض داخل الصندوق، هل تريد أن تراه..

ناولني الصندوق، وتراجع خطوتين إلى الخلف. شعرت بأنني أواجه مهمة خطيرة. أمسكت به حتى ارتعشت ذراعي، ووضعته على الأرض. تنفست تنفسا عميقا، وبدأت الصور تتشابك في رأسي: «ما الذي سأجد في هذا الصندوق؟ نهد امرأة كنت أحبها.. ساعة يد عقاربها هائجة.. دمية مفصولة الذراع.. حروز الشبق والحب.. حُقّ زعفران منقوع في الدم.. رسائل وصور لعاشق قديم.. إلخ». رماني الرجل بابتسامة عريضة ثم اختفى بين الجياد والموسيقى والأخيلة.

فتحت عينيَّ. كنت جالسا على مقعد في الحديقة. الكلب يلهث بعينين جهنميتين، والصندوق أمامي مفتوح، وفي يدي ورقة مكتوب عليها:

«أيها الفاتح للصندوق. جنيت على نفسك. انتهى أجلك».



عبد العالي بركات

المظلات

ضغطت بالمفتاح، تأبى على أن يلج فتحة القفل. كان علي أن أركز جيدا. ظلمة خفيفة تمنعني من رؤية الفتحة. الظلام لا يزال متمددا في هذه الساعة المتأخرة من الصباح. الثامنة تقريبا. أخرجت هاتفي النقال وشغلت مصباحه. الآن بإمكاني أن أرى فتحة القفل جيدا. أولجت المفتاح هذه المرة بسهولة.

* *

لم أنتظر كثيرا لكي ألوح إلى سيارة أجرة صغيرة. توقفت في الحين. كان المقعد مشغولا. سيكون علي أن أسأل وجهة السائق قبل الصعود إلى السيارة. نافذة الباب الأمامي مفتوحة. بإمكاني أن أكتفي بالتحدث إلى السائق من هذه الفتحة. خفت أن أزعج الزبون الجالس هناك. توجهت مباشرة إلى الباب الخلفي وفتحته بسرعة. ودون أن ألقي التحية. ذكرت للسائق وجهتي. اعتذر عن عدم إمكانه حملي إلى تلك الوجهة.

تقدمت بضع خطوات نحو وجهتي التي يجب أن أصل إليها في أقل من عشر دقائق، وإلا سأكون مضطرا إلى الانصراف ولن يكون بإمكاني إجراء المقابلة. لن يسمحوا لي بذلك. إنهم لا يتساهلون مع الوقت. التشديد. التشديد في كل شيء. في الوقت والهندام والسلوك والانضباط والروح الرياضية.

* *

الرياضة؟ لم أمارس الرياضة منذ عدة شهور. كنت كل صباحا أقصد الغابة القريبة من بيتي وأقول مع نفسي: هذه المرة يجب أن أتريض. أن أمارس الرياضة. يمكن أن أركض أو أقوم فقط بالهرولة.. غير أن شيئا ما كان يمنعني من ذلك. أنتبه إلى أنني لم أرتد البذلة الرياضية والحذاء الرياضي، فأنصرف. أتوجه إلى مقهى في طريق العودة إلى بيتي. لا بد من احتساء الشاي. يا الله. لقد وضعوا المظلات الشمسية على طول الرصيف، رغم أن الشمس لم تشرق بعد. لم أفهم. سوف أسأل النادل هذه المرة عن السبب الذي يحدو به إلى فتح المظلات في هذا الصباح المبكر. سوف أقول له:

«هناك غيوم في السماء، أنظر، لعلها قد تمطر بعد لحظات، وحتى إذا تأخرت كثيرا فإنها لن تتجاوز منتصف النهار».

النادل الملعون لن يشرح لي السبب الذي يجعله يفتح تلك المظلات المقيتة، وسيكتفي بالقول:

- «الله ينفعنا ببركتها».

لا أعرف من يقصد: الشمس أم المظلات أم الغيوم..؟

لعله يقصد الأمطار، وأنا أمقت أن يكرر على مسمعي تلك العبارة الجاهزة، ولهذا لن أسأله عن المظلات، سأطلب منه فقط أن يحضر لي شايا جافا، يعني بلا نعناع وبلا سكر كذلك. رأيته يخاطب الطباخ بواسطة الإشارة؛ بحيث وضع كفه على شعر رأسه، فهمت في الحين أنه يطلب منه أن يجهز قهوة سوداء.

* * *

السواد؟ فعلا كانت هناك ظلمة خفيفة محيطة بالباب الخارجي للعمارة، وكان علي أن أركز بصري جيدا على فتحة القفل، إنه من الصعب أن أقوم بإيلاج المفتاح، أدخلت يدي إلى الجيب الداخلي لمعطفي الشتوي، رغبة في استعمال مصباح الهاتف، لعله يعينني على رؤية فتحة القفل، الجيب الأيمن الذي اعتدت أن أضع فيه الهاتف، يبدو خاليا إلا من قلم حبر جاف، عاودت إدخال يدي إلى الجيب نفسه، يجب أن أتأكد، مع أنني لم أعثر على أي شيء، أردت مرة أخرى أن أتأكد، لا يمكن أن يوجد الهاتف في ذلك الجيب، لأنه غير موجود، ولأنه لا يمكن أن ينتقل إلى ذلك المكان لمجرد أنني رغبت في أن أجده في مكانه المعهود، لا أحمل قداحة لتعينني على إضاءة فتحة القفل حتى يسهل علي إيلاج المفتاح؛ فقد توقفت عن التدخين منذ سن الثلاثين، كان موقف الطبيب حاسما:

- «يجب التوقف عن التدخين»

بمجرد أن غادرت عيادته، لا قبل أن أغادر، مددت علبة السجائر إلى سكرتيرته وطلبت منها أن تقوم بإتلافها حالا، لا أعرف في الحقيقة ماذا فعلت بتلك العلبة، هل أتلفتها أم احتفظت بها؟ لا يمكنني أن أعرف، فمنذ مغادرتي لتلك العيادة، لم أعد إليها إطلاقا.

* *

كانت فتحة القفل هذه المرة جيدة الإضاءة، بإمكاني أخيرا أن أولج المفتاح، شكرا لضوء النهار.



خديجة اليونسي

كتابـــات إبداعيـة

قصة قصيرة

متلبسة بالعطر

كان أنيقا، يبالغ في وضع العطر حين يزورني في مكتبي، و كان عطره نفاذاً و ثميناً. ذات صباح وجدني منشغلة بإصلاح آلة الطباعة، فاقترب مني و همس لي : دعيني أساعدك.

و منذ ذلك اليوم، كلما وجدت صعوبة في فتح العلب والزجاجات في مطبخي، أتخيل صاحب العطر نائما في الغرفة المجاورة، فأذهب إليه، أوقظه برفق، و أطلب منه أن يساعدني. ذات ليلة حلمت أنني أتسلل إلى غرفته بقدمين حافيتين، و أفتح دولاب ثيابه بحذر شديد، ثم أمُدّ يدي إلى الرَّف العُلوي، و أخطف زجاجة عطره الثمين.

حين استيقظتُ، انتبهت إلى أن ما رأيته في الحلم يشبه شريطا إعلانيا كان يظهر فيه خيال لطيف لامرأة تتسلق جدار بناية عالية، وتتسلل إلى حجرة فاخرة، ثم تشرع بخفة و مهارة في فتح خزينة صغيرة في الركن. و حين تنطلق صفارة الإنذار مُدَوِّيَة في المبنى، ويهرع حراس الأمن إلى الحجرة، و يفتحون الباب بقوة، تفاجئهم فتاة حسناء تستلقي على الأريكة، غير عابئة بما يدور حولها، تستمتع بتناول ما عثرت عليه في الخزانة ملفوفا في ورق فضي: حبة شكولاطة.

كان صاحب العطر ضابطا في جهاز الأمن، يسألني بخبث و أنا أعترف له بما اقترفت في الحلم: حسنا، ألن تسلمي نفسك؟

تدفعني أحلامي عادة إلى أن أتذكر برهبة و دهشة قصة بائعة الأحلام لغارسيا ماركيز، تلك التي تروي سيرة امرأة تحلم و تعرض تنبؤات أحلامها للبيع، و تجد دائما أشخاصا يصدقونها و يؤمنون بقُدراتِها حد استعدادهم للتخلي عن جزء من ثرواتهم لها في مقابل أن تواصل الحلم لأجلهم. كانت حياة تلك المرأة قد انتهت في سيارتها إثر حادث مُريع تَهَشَّمَ فيه جسدها كاملا و لم يتم التعرف على هويتها إلا من خلال خاتم ذهبي على شكل أفعى عيناها من الزمرد كانت تضعه باسمرار في سبابتها.

خلال مرحلة دراستي الثانوية كنت أملك خاتما مشابها. لا أتذكر كيف حصلت على ذلك الخاتم بقدر ما أتذكر كيف ضاع مني، كنت في لحظة شرود أمسك به وأضغط عليه بأطراف أصابعي،

فجأة انفلت واختفى. رغم أنني ظللت أبحث عنه بعناية شديدة بين الأغطية حيث كنت أستلقي لم أعثر له على أثر. ظل ذلك الاختفاء حدثا محيرا و غامضا لم أتمكن أبدا من فهمه.

في تلك الفترة التي كنت أضع فيها ذلك الخاتم، كنت أحلم بوقائع لا تلبث أن تتحقق بدقة متناهية في الأيام الموالية. كانت معظم تلك الأحلام تتعلق بحياتي المدرسية، و لفرط تواترها، صرت أعدها واحدة من حواسي التي أعتمد عليها في تواصلي مع العالم، حتى إنني ظللت مدة غير يسيرة أتعمد المرور جنب حديقة المعهد الموسيقي في الظهيرة، خصوصا حين يكون الطقس مُـشْـمـسا، وأنتظر بثقة مُـفْـرطَـة أن يَـمُـرّ جانبي مدرس الإنجليزية الوسيم، ويُـعْـرِب عن سعادته بلَقائي تماما مثلما حدث في الحلم.

لكن ما حدث في الواقع هو أن المُدَرِّس فاجأ الجميع بمغادرته للثانوية وانتقاله إلى مدينة أخرى دون وداع أحد. و حين علمت بالأمر، أقسمت غاضبة، مخذولة وملتاعة أن لا أصدق الأحلام مرة أخرى، و في تلك اللحظة بالذات، كان الخاتم قد انفلت من بين أصابعي واختفى.

لا زلت الآن مُـتَـمَـسِّـكَـةً بقسمي، و لا أصدق الأحلام، لكنني لا أملك أن أكتم ضحكتي: بماذا كان سيعاقبني ضابط الأمن، لو أنه ضبطني في غرفته، متلبسة بالعطر.



زها.. الجسر المعلق

عبد السلام الجباري

ومن الغلط الخفي في التاريخ، الذهول عن تبدل الأحوال في الأمم والأجيال، بتبدل الأعصار ومرور الأيام.

ابن خلدون

وعلى الرغم من أن كثيرا من معماريي «ما بعد الحداثة» وظفوا «التناص» في أعمالهم. فقد ظلت «زها حديد» تنزع لأن تجعل «تناصها» المعماري شيئا فريدا.

خالد السلطاني/ الدوحة عدد 103

سألتني زها -لم تسألني من قبل- وهي تتلذذ قهوتها وأنا أقبض على كأسي وأتابع حركة أصابعها وهي تلاعب سيجارة دونهيل.. سيجارتها المفضلة، يرتفع الدخان عاليا ويترك أشكالا تتحول إلى دوائر صغرى داخل دوائر كبرى. فكرت في القهوة والدخان والماء والجبل. وأنا أتفرس وجه «نزدار» حبيبتها وصديقتها الأبدية. وتساءلت في شعوري.

- ما سر هذا البياض..؟

الشتاء في كردستان يمنح للأشياء لمعانا وبياضا زائدا. هل أقول إن وجه «نزدار» من ذاك الشتاء.. أو من أين ذاك الوجه من ذاك الجبل الكردي..؟

سألتني زها:

- ما الحب..؟

أقول لها:

- هل تنظرين إلى وجه «نزدار».؟

الحب، ذلك المشترك بينك وبين «نزدار».. تلك الإضافة الكيماوية الخارقة. التي عملت الطبيعة، على إفراغها في تقاسيم وجهيكما.. عينان غابتا نخيل وثغرين في غاية البياض وشفاه تقبض بشدة، على لغة الأجداد بلباقة عالية.

آه.. ما أجمل لغة «نزدار»، ما أقوى إنصات زها..!

مهلا.. لا تقلق يا «ليث» أنا مجرد رومانسي فاشل، إلى درجة الارهاق، زها عمارة من المرمر الإغريقي، و«نزدار» قصيدة كتبها بلند الحيدري في لندن ذات مساء رمادي.

لا اعتراض لي.. يقول «ليث».

الحب ذلك الماضي الخالد الذي لا يدركه إلا الفاشلون مثلي، الذي يعبر عنه بالإشارات والعلامات بدل الكلمات. الحب موسيقى وألوان، الحب يدركنا ولا ندركه وقد لا يدركنا ولا ندركه.

يأتي الزمان في صورة إمبراطور. لا تعلو على كلماته، سوى كلمات الله. في حالة الإمبراطور لا مكان للقدر والقضاء. تلك ميزة شجرة الدكتاتور، لا يؤمن ولا يؤمن بالمستحيل.

هل الزمن هو ذلك الإمبراطور..؟

زها رحلت إلى لندن و«نزدار» لا أعرف عنها شيئا. وأنا عدت إلى مدينة النحاس أبحث عن الشاعر ورفيقه المنجم الفقيه الحوزي الذي يجعل الأفاعي ترقص خوفا من لحيته المخضبة بالحناء في وقت السحر. مضحك ذلك القول «الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك..» هل أتاك خبر يقول إن فلانا قام بهزم الزمان أو تقطيعه..؟ «لا يفل الحديد إلا الحديد». هل أنا حديد..؟ أنا مجرد جينات وبكتيريا تنتقل من كائن إلى كائن، من رجل إلى امرأة ومن امرأة إلى رجل. أنا مجرد آهات.. هيهات، أن أقطع ولو قطعة شكولاطة. الزمان حولني إلى أشلاء، أرغب في جمعها وإعادة توزيعها. توزيعا حسب تصور فيتاغوراس «العالم يتكون من عدد ونغم».. كل شيء هو كم وكيف تحكمه نسقية معينة. أنا أيضا أريد أن أرسم لإحساسي، صورة تليق بوجودي ككائن يحلم.. يحلم بماذا؟

مهلا.. أحلم بأن أقوم بتشييد مشروع لغوي يهتم ببلاغة الأشياء. أعيد فيه الاعتبار لـ«زها» وهي الآن في الدار الآخرة والبحث عن ظل «نزدار» وعن بهاء حضورها الخاص.

آه.. كم أتمنى أن أكون مع امرأة، تقرأ علي سيرة «دجلة» وتفاصيل ملحمة جلجاميش.

«ليث».. مجرد اقتراح تأمل معي هذه الرسالة.. من جون بول سارتر إلى سيمون دي بوفوار.

«إنني أشعر بمتعة لم تتعرفي عليها بعد، متعة الانتقال المفاجئ من الصداقة إلى الحب، من القوة إلى الضعف إلى الحنان..».

«ليث».. لا تقلق وتنعتني بالكسول، أنا لست كذلك، اسأل زها التي كنت أفخر بمعرفتها وحضورها وأيضا اسأل صديقتها «نزدار» التي كان يشدني إليها، نفحة الإعلاء من شأن هويتها الكردية.

«ليث».. لا يهم.. سأحاول معالجة الأمر.. من زاويتي، زاوية الفشل في جني الأزهار، غالبا ما كانت تتبعثر في يدي.. هل هناك فشل أعظم من هذا..؟ ناهيك عن الأشكال الأخرى من الفشل ذاته.

ما يرمي إليه جون بول سارتر:

1. الحب الشعور بالمتعة ومتعة الشعور.

2. لا نستطيع العبور إلى استنطاق متع الغير.

3. كم يتطلب من الجهد الانتقال من الصداقة إلى الحب أو من الحب إلى الصداقة. النزول من القمة إلى السفح ضعف وإلى الأسفل حنان.

4. في هذه الحال الحب قوة بمعنى من المعاني.. هل صحيح أن الحب قوة..؟ نعم قوة، لكن لا تتوفر لنوع من الرجال ولا تتوفر لنوع من النساء.. لا شك الاحساس بالقوة يوازي الاحساس بالحب. الحب هو الاحساس بقوة الأشياء. لذلك سمت سيمون كتابها بـ«قوة الأشياء».

5. هل الحب شيء مثل حزام بريجيت باردو أو حذاء جان جوني أو طاقية الشابي..؟

6. وبصدد قوة الأشياء هناك شيء سيبويه -وفي نفسي شيء من حتى- حتى مثل امرأة شجاعة في قدرتها على النصب والرفع والكسر.

«زها».. أين اختفى معطفك الذي يشبه ابتكاراتك المعمارية. التي تمنح للعابرين في شوارع العالم الظلال والأمن والتوق إلى الطيران. ناهيك عن رائحة العطر التي كنت تتعطرين به أثناء حضورك الفاتن والمائز. تعانقين صديقتك الأخرى «سناء» وأختك في الفرح والأمل والحزن «نزدار» وهي تلاعب أقراطها الفضية التي ورثتها عن جدتها قبل انتقالها من «نينوى» إلى «أزمير».

آه.. «ليث» لم أعد أتذكر سوى رائحة معطف «زها» وكلمات «نزدار» وعن طريق هذه الكيمياء العجيبة.. يمكن الزعم بأن الحب هو هذه الأخلاط التي تعود في أصولها إلى التحضيرات العجيبة لمختبرات آشور وبابل.

«ليث» مازال الأمل يقرع رأسي ليلا ويستنهض في الرغبة المجهضة للعودة إلى شارع النواس ورد الابتسامة بمثلها.



قصة قصيرة

رشيد عفيف

الجيب

يَعُدّ ما تبقى من أجرته بعد مرور الأسبوع الأول من الشهر. يحسب ويعيد الحساب مرات ومرات لعله يستوعب شيئا مما يحدث لميزانيته لكن دون جدوى. تلتصق الأوراق النقدية بأصابعه المتعرقة ويسحبها بهدوء وعناية كطبيب يزيل خيط جرح من جسد مريض. أنفق عبد الكريم ثلثي الراتب في كراء البيت وديون البقال، ولا تزال صحراء الشهر طويلة أمامه ليقطعها بالنزر اليسير المتبقي. كيف سيملأ الأفواه الجائعة التي تبلع كل ما تجده أمامها؟ استغرقه التفكير كثيرا، فلملم الأوراق ووضعها في جيب الجاكيت الأيمن ثم رفع السحاب، وانصرف إلى المقهى.

اتخذ لنفسه مكانا في طاولة خلفية وشاهد المذيع الأنيق في النشرة الإخبارية المسائية يتحدث عن أمطار الخير التي تهاطلت على البلاد وشملت كل أرجائها واستبشر بها الناس والفلاحون. لم يكد يكمل توقعات الطقس في اليوم الموالي حتى أعلن الانتقال إلى الندوة الصحفية المباشرة للناطق الرسمي باسم الحكومة. وقف الوزير خلف منبره الخشبي البراق، وأخرج ورقة من جيب بذلته وأعلن المفاجأة السارة للجميع. لقد قررت الحكومة زيادة استثنائية في الأجور. ثم واصل مفاجآته السارة وتحدث عن اكتشاف جيوب واعدة للغاز الطبيعي والبترول في غرب البلاد. انفرجت أسارير عبد الكريم، ورقص قلبه فرحا بهذه البشارة ونادى النادل وهو يلوح بورقة نقدية بنية: هات عصيرا يا ولد.

هرول النادل مسرعا ومسح الطاولة ووضع عليها عصير "كوكتيل" بكل دلال. مد عبد الكريم الورقة النقدية بين سبابته ووسطاه، وطلب من النادل أن يحتفظ بالباقي. لم يصدق النادل نفسه وشرع يثني عليه ويشكره ويمدح أصوله، ثم طلب منه أن يزيده ورقة نقدية خضراء كي يكمل سداد ديون المشروبات التي يستهلكها منذ أسابيع لم يتردد الزبون وأخرج 50 درهما ودفعها له وهو يشد على يده بحرارة. أخذ سيجارة وأشعلها وبدأ يدخن بانتشاء، ويرتشف من كأس العصير ويخرج طرف لسانه ليلعق ما يعلق على شاربه الأمرد.

سحب الجريدة المبعثرة في الطاولة المجاورة وحاول ترتيب صفحاتها. أشهَر أمام عينيه الصفحة الأولى وتهجأ العنوان الرئيسي: "ج ج جيوب ال مقفا اومة تواججه الإص ص صلاح وتح وتح حصي الفساد". اطمأن على جيب الجاكيت إن كان مغلقا جيدا ثم حاول قراءة المقال. لم يفهم شيئا مما كتب لكنه واصل التظاهر بالتركيز مستعينا بدخان السيجارة، وهو يرمق بين الفينة والأخرى

الزبناء بنظرات خاطفة. دخل شاب لا يقل أناقة عن المذيع وطلب من النادل فنجان قهوة وجلس في كرسي على الطاولة التي كانت تملأها الجريدة. أخرج من جيبه كتابا وفتحه على صفحة متقدمة ثم انهمك في القراءة متجاهلا كل ما حوله. تملكه الفضول فحاول أن يتلصص على ما يقرأه جاره فالتف بعنقه ليقرأ عنوان الكتاب بتلعثم: "لغ غ غة الخش شب وغسيل الأددد مممغة" ازداد غموض العالم أمامه لكنه حافظ على نشوته وقرر أن يقتحم انغماس الشاب وتركيزه فسأله: من فضلك. ماذا تقرأ في هذا الكتاب؟ طفق الشاب يشرح ويفسر كأنه كان ينتظر السؤال منذ قرون، وأسهب في بسط نظريات الدعاية والبروباغندا الإعلامية ودورها في توجيه الشعوب. تجمد الرجل وعلقت عيناه في فم الشاب الذي ينثر رذاذا وكلاما كوابل من السماء، وشرع يدعو الله في قرارة نفسه أن ينهي محاضرته. وفجأة اعتقد أن الفرج قد جاء عندما طلب منه الشاب أن يقرأ شريط الأخبار في أسفل الشاشة:

- أنظر "الزيادة في الأجور بنسبة 5 بالمائة". تأمل الخبر الموالي: "تطبيق الزيادة على ثلاث سنوات"، ثم انتبه للنكتة الموالية: "استغلال ثروات النفط والغاز لن يبدأ قبل 2030".

- ماذا يعني ذلك؟ سأله بفضول.

- يعني ذلك أن الجبل تمخض ليلد فأرا.

- أي جبل وأي فأر بالله عليك؟

- أجابه الشاب:

لقد بشروا الناس وأوهموهم بالزيادات في خبر عاجل. ثم بدؤوا يقطرون الحقيقة قطرة قطرة لكي لا يحسوا بالألم.

- وما هي الحقيقة؟ كم سأجني أنا من الزيادة؟

- وكم راتبك؟

- ثلاثة آلاف درهم.

- سيزيدونك 150 درهما، قطرة قطرة. كل سنة ستحصل على 50 درهما.

كنس فمه من بقايا "الكوكتيل" وابتلع كل ريقه، والتفت نحو "الكونطوار" ليرمق بحسرة النادل، وهو يعُد حصيلة اليوم ويعيد رصها بعناية، ويضعها في جيب الجاكيت الأيمن ويحكم إغلاق السحاب.



أحمد شرقي

صَقِــيع

كانت الساعة الحائطية تشير إلى الثانية بعد منتصف الليل، انسل كسارق هاو؛ حذاؤه الجديد أحدث ضجيجا أكثر فعالية من صفارات الإنذار رغم خطواته الحذرة. لم يشعل ضوء المكتب الذي يحفظه شبرا شبرا، توجه نحوي، كمّم فمي بيده في غفلة مني، ثم خطفني إلى حيث لا أدري، تاركا الآخرين.

وأنا في الجيب الداخلي لمعطفه، نال مني الهلع، تساءلت عما سيفعله بي، وأين كان حارس الشركة المسمى قيد سُباته "ف.ق" عندما اقتحمها؟

وصلنا إلى منزله بعد عشر دقائق من لهثه، كمن تطارده كلاب مسعورة، أخرجني بسرعة من معطفه،مسك ورقة كتب عليها اسمَه :"خ.ن"، غرسها في قلبي ثم حملني إلى الثلاجة بعدما أحكم إغلاقي عن طريق لعاب لسانه المقزز.

هبّ هواءٌ منعش فانشرح صدري، ثم لم يلبث أن تجهم واختنق، تجرعت جحيم الصقيع بمرور الدقائق،اتقدَت في أحشائي برودة تخترق ألسنتُها الكيس البلاستيكيِ الشفّافِ،الذي حبس به أنفاسي قبل أنْ ينفيني، عجزت عن مساورة قرّ ذلك السجن، لم أكن ميّتا، ولا جثةً هامدة، لِمَ وضعني في ذلك المُبرِّد؟

مرّ يوم ونصف على الاحتجاز الجائر، أخذني في معطفه صبيحة بداية الأسبوع إلى المكتب؛ حيث يكونأول الداخلين إليه حتى قبل سكرتيرة المدير، رماني وسط إخوتي، حملهم واحدا تلو الآخر، ودسّ في أفواههم أسماء تسعة عشر موظفا، وأنا الرقم العشرون (خ.ن).

لم أتصور يوما أن أعيش تلك الرتابة، وذلك الجو المهني الممل؛ كانت لي أمان مختلفة، كأن أَحْمل كلمات نابعة من قلوب العاشقين، يفتحني محبٌّ فيذرف دموعا تلو الأخرى، يعانقني ويقبلنَي شاكرا...ليتني كنترسالةَ اعتراف بالحب في زمن ميّ و جبران، أو رسالةً من كنفاني إلى السمان، أو من

سارتر إلى سيمون...ليتي ظرفَ إخبارِ بالقَبول في العمل لشاب تعَوّد حلقُه على مرارة البطالة والإقصاء، يحضنني بكل ما أوتي من اشتياق، ويحتفظ بي في مكان عزيز على قلبه للذكرى...تمنيتُ

لو كنت رسالة منفي، يشكو غربته ومنفاه، يبوح لي بما أسرّ في قلبه وأخفاه، وقد يخلدني التاريخ يوما ما...لكني لم أتخيل ذلك الروتين المقيت.

مُلْتَمِّين كنا، ننتظر المهام التي ستوكل إلينا لمغادرة المكتب، وبخلاف إخوتي، كنت خائفا من موضوع خطة النائب "خ.ن" ومديره "ك.ن" برغم أن رحلةً إلى "بلد الأحلام المؤجّلة"، لا علاقة لنا بها ولا يمكن أن تؤذينا في شيء.

نادى "خ.ن" السكرتيرة وأخبرها بضرورة عقد اجتماع طارئ لسحب قرعة الفوز برحلة مجانية، فالمدير سيصل بعد لحظات، كما أمرها أن تقتني أظرفة أخرى إذ نَفِدَت، نَفّذَتالمسكينة باستغراب دون أن تنطق، كنت على يقين أن صدرها يكتم ردا قاسيا لا يؤمنَ بقوانين اَلسُّلم الإداري: وهل سأقتني الأظرفة من جيبي؟

أعلن المدير عند وصوله وبحضور الجميع: كما وعدناكم في بداية العام، إذا حققت الشركة أرباحا جيدة وارتفعت أسهمها في السوق، سأمنح لواحد منكم هدية قيّمة وهي الفوز برحلة مجانية المصاريف، إلى بلد الأحلام المؤجلة، هل أعددتَ أسماءَ الموظفين في الأظرفة؟ سأل نائبَه بنوع من السلطوية المبالغ فيها.

نعم سيدي ،ما عليك سوى خلطها واختيار المحظوظ، اقترب المدير من المكتب حيث تم إلقاؤنا من غير صناديق زجاجية، كما تعودنا خلال الانتخاباتالرسمية وغيرها، بعدئذ خلط بكلتا يديه ثلاث مرات ليظهرالشفافية، تحسس برودتي، ميّزني، ثم رفعنيمن بين الآخرين، هنيئا للإسم المتواجد في هذا الظرف، أعلَن.

مَدّني إلى كاتبته الأنيقة، لسعَتها برودتي فقلّبتني بين أناملها الرقيقة، وكأنها أمسكت جمرة، دون أن تثير اهتمام الحضور بألمها فتحتني، وأشهرت اسمه في وجه الغافلين : "خ.ن".

انصرَف الجميع وبقيا:

المدير: كتابة اسم واحد في الأظرفة كلها، حيلة مفضوحة، كما أن إقحام ظرف فاقع اللون قد يثير شكوك الحاضرين.

النائب: إذن الثلاجة هي الحل.

المدير: هنيئا لك بهذه الرحلة الباردة.

كانت تصلني تهنيئات الموظفين لـ "خ.ن"، تمنّوا له سفرا ممتعا، وهو الذي يُعرف بمواظبته واحترامه

للزملاء، كما أن المسكين لم يغادر حدود الوطن قط، صرّح حارس الشركة "ف.ق" الذي حضر الاجتماعَ بدوره.



محمد سلام شكري

المثقف بين الهامشية والمركزية

تصدير

يعدُ الخطاب حول أدوار المثقف ووظائفه من الخطابات الأكثر التباسا وغلْفا بِسُمْك إيديولوجي يرتهن بمصالح متباينة ورهانات متناقضة، أحيانا، تخص ثلاثة فاعلين وفئات أساسية : المثقفون،السياسيون، الفئة الاجتماعية المستهدفة. لذلك فإن تحديد وظائف المثقف وأدواره يختلف خطاباً، موقفاً وممارسة، بين الأطراف الثلاثة، كما يختلف بين الفاعلين داخل كل نسق من الأنساق التي يشتغل داخلها كل فاعل ويدبر ممارسة، كما يفاوض على مصالحه المادية والرمزية. من الأنسب أن نوضح في هذا المقام التصديري أن محاولة إنتاج خطاب مُحَيَّنٍ حول المثقف، هي محاولة تَسْتَنِـــدُ على رؤى وإيـــدالات ومواقف توزَّعَتْ في خرائطيتها القيمية والثقافية كما السياسية (بصيغة غير مباشرة)، إلى تصَوُّرَيْن أساسيين: تصور أول «رُسُوليّ» يَسْنِدُ للمثقف أدواراً نُبوئِيَّة بطولية تجاوزت الإيجابي أحيانا نحو مساواته بالفاعل السياسي وجعله المنقذ من «ضَلَال التاريخ»، والماسك بيد الجماعة يُنيرُ لها السبيل وسط ظلام التَّدافُع السِّلْميّ - العُنْفِيّ مع جماعات أخرى. أما التصور الثاني فهو تصور «شيطاني» يسند للمثقف صفات سلبية كالصمت والعجز والتواطؤ والذَّيْلِيّة لقوى النفوذ والسلطة، ليبلغ مُدْرَك تحميل المثقف عِبْء كل الهزائم والنكسات التي وسَمَت المدارات التاريخية المعاصرة للمجتمعات العربية.

لقد كان لسلطة المرجع الأثر الواسع في التداول النظري - الفلسفي للمثقفين العرب قياساً بالمسؤوليات المنوطة بهم، حيث شكُلت علامات فلسفية واشمة للفكر الغربي المعاصر مصدر جاذبية ساحرة للتوظيفات المتباينة، الخاصة بمفهوم المثقف، والإسنادات السوسيو ثقافية الموكولة إليه. هنا تتأكد محورية أسماء زولا، غرامشي وسارتر، إلا أن جاذبية المصدر وقوة تأثيره في مسارات التاريخ والسياسة والثقافة بالمجتمعات الغربية (خاصة الأوربية)، لن تُنْسينَا محدودية التأثير لعلامات ثقافة عربية داخل مجتمعاتها، وعرف بعضها مسالك متعددة من المحنة، بدءاً بالتضييق على الحرية الشخصية، وانتهاء بالاعتقال، وربما الاغتيال (بنبركة، جنبلاط، حسين مروة ... الخ). لقد تشكُلَت فئة المثقفين العرب المعاصرين داخل مدار تاريخي - سياسي أثقلت عجلة دورانه فراميل التأخر والانحطاط والتسلط السياسي للنخب الحاكمة، ولعل كل الخطابات التي أنتجت حول

> **لقد كان لسلطة المرجع الأثر الواسع في التداول النظري - الفلسفي للمثقفين العرب قياساً بالمسؤوليات المنوطة بهم، حيث شكُلت علامات فلسفية واشمة للفكر الغربي المعاصر مصدر جاذبية ساحرة للتوظيفات المتباينة، الخاصة بمفهوم المثقف**

إنَّ في إسناد مهام «رسولية» للمثقف، وفي إلصاق صفات «شيطانية» به، تتعاظم أشكال التَّجَنِّي عليه، وذلك من موقع المطابقة الضالة والآثمة بين قوة فعل رجل السياسة ومحدودية فعل رجل الثقافة

ثورات «الربيع العربي»، الذي تحوَّل إلى مسار تراجيدي مفتوح من الصراعات المسلحة والحروب الأهلية ببلدان سوريا والعراق واليمن وليبيا، هي خطابات لم تحيد فئة المثقفين العرب كما لم تستثنهم، بل على العكس حمَّـلَـتْهُـم مسؤولية حالة الاختناق التي بلغتها تلك الثورات، كما حملتهم من قبل مسؤولية «الحياد» السلبي، واتخاذ مواقف انتهازية مَـيْسَـمُـها الواضح النَّأْيُ عن اتخاذ مواقف واضحة، والتراجع إلى الوراء، عوض الحضور الإيجابي ضمن المسارات الصاخبة والمفاجئة التي اتخذتها منعطفات «الربيع العربي» في سنتها الأولى (2010 - 2011).

إنَّ في إسناد مهام «رسولية» للمثقف، وفي إلصاق صفات «شيطانية» به، تتعاظم أشكال التَّجَنِّي عليه، وذلك من موقع المطابقة الضالة والآثمة بين قوة فعل رجل السياسة ومحدودية فعل رجل الثقافة. المؤكد أن لفئة المثقفين «حساباتهم» الذاتية التي تتحرك على رمال المصالح والبحث عن المكافآت والترقيات، لكن الخطاب حول أدوار المثقف العربي ووظائفه هو خطاب يتعين أن ينزع عنه عباءة الإسقاطات الذاتية وأن يتحرر من الماضي الإيديولوجي للتوظيفات والإسنادات النبوئية المرتبطة بدور المثقف، توظيفات وإسنادات تغذّت من تربة الصراع حول السلطة والرغبة في التحكم في الخرائطية المجتمعية. في تفكيرنا في الوضعية الراهنة للمثقف العربي اعتمدنا منهجا تشخيصيا ينطلق من المعرفة المكتسبة ليشخص الداء بعد التعرف على الأعراض، حيث ذهبنا إلى عناصر المساءلة الفكرية التي جعلت المثقفين العرب يهرعون نحو التوظيفات السهلة للمثقف العضوي (غرامشي)، والمثقف الملتزم (سارتر)، حتى نُـخَـصِّـصَ القول، وندقق التفكير في الحالة الراهنة المتداعية تأثيراتها اليوم، والملتصقة بمقام المثقف ضمن حدث الثورة، وذلك في تشابك الحالات الوطنية القطرية مع الحالة العامة الشاملة للمجال العربي، مع تخصيص التفكير في الحالة الخاصة بالمثقف المغربي. ونقترح في ملامستنا الفكرية - التساؤلية للوضع الراهن للمثقف، نظريا وميدانيا، في التجربة العربية كما في التجربة المغربية ترسيمة موضوعاتية رباعية المحاور:

1. **المثقف وسحر المرجع.**
2. **المثقـف العـربي بين الثقافـة والسياسـة.**
3. **المثقـف والثـورة : مفارقة الخطاب والواقع.**
4. **الحالة المغربيـة : في تفكك كتلة المثقفيـن.**

1 - المثقف وسحر المرجع

إذا كان المثقف كائنا فرديا متميزا داخل الكيان الاجتماعي بما يمتلكه من رأسمال ثقافي ورمزي يجعله صاحب حظوة اعتبارية ومكانة رمزية قد تؤهلانه لحيازة رأسمال مادي، وربما وفي حالات لم تكن استثنائية حيازة سلطة سياسية، عادة ما سلخت عنه هويته كمثقف ليتحول إلى رجل سلطة قاهرة ومستبدة، فإنه ظل مشدودا لمرجعية محددة، وهي مرجعية لا تخص النص أو الخطاب الذي تحول في منعطفات الاختبار الحقيقي إلى إيديولوجيا أوهام وسجلات طاحنة، بل مرجعية قيمية تخص ممارسته الثقافية، إما انْشـداداً نحو الالتزام والمسؤولية والمشاركة، وإما انزلاقا نحو الانعزال والفردية، حيث تتحكم فيه نزعة أخلاقية مثالية، إذ يفكر كما لو أنه يعيش الآنيّ مستقبلا، ويُحَـاكِـم عصره من وجهة نظر المستقبل، كما تتحكم فيه نزعة دوغمائية، حيث يصدر عن مبادئ مجردة غير ملموسة يقرر ما يتعين عليه فعله كما يقول سارتر[1]. ليس وجود المثقف كمفهوم وكظاهرة وجودا قديما، ولا ينبغي المطابقة بين المثقف وبين الحالة النادرة للفيلسوف بمدينة الديموقراطـيـة (سقراط)، ولا بين المثقف وكاتب البلاط الذي يلج ديوان الحكم كمستشار أو طبيب أو قاض في العصر الوسيط (ابن سينا، ابن رشد). إن المثقف رغم الجاذبية التي يمارسها كإنسان يعمل في حقل المعرفة، هو كائن متمكن من معارف متعددة، وهو نتاج التخصص

إن الحاجة إلى مثقف يشتغل ضمن ما هو قطاعي تتأكد أكثر، لأن ظروف عمله وحياته بالمختبر أو المستشفى أو الجامعة أو شبكة العلاقات العائلية والجنسية تدفعه نحو التعاون وتبادل الأفكار والخبرات مع أفراد ومثقفين بقطاعات أخرى

المعرفي كحاجة أنتجها الزمن المعاصر للرأسمالية التي دفعت بكتلة المثقفين، بـدءاً من القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين، إلى التموقع سياسيا وإيديولوجيا، إما مؤازرة للمشروع التحديثي الرأسمالي، وإما مناهضة وممانعة له، كما تبلور ضمن الإيدولوجيا الماركسية . يبرز ميشيل فوكو Foucault بنباهة فكرية منذ أربعة عقود، أن الفترة الراهنة (بعد ثورة 1968)، لم تعد فترة الحاجة إلى مثقف شمولي كما ألحَّـت على ذلك تشكيلات باهتة من الماركسية، بل إن الحاجة إلى مثقف يشتغل ضمن ما هو قطاعي تتأكد أكثر، لأن ظروف عمله وحياته بالمختبر أو المستشفى أو الجامعة أو شبكة العلاقات العائلية والجنسية تدفعه نحو التعاون وتبادل الأفكار والخبرات مع أفراد ومثقفين بقطاعات أخرى، وهو ما يدفع نحو التَّسْـيِيس الشامل للمثقفين كحالة مغايرة لحالة التَّسْـيِيس القديم الذي تحقق بصيغة شمولية.

لم يعد التسييس الراهن (بعد 1968) مرتبطا بالكتابة كصفة قدسية تمنح المثقف قيمته الاعتبارية، بل إن لحضور مجموعة من المعارف ضمن المجال الاجتماعي دور محدد في تسييس فئة المثقفين[2].

لا يمكن في تَـصوُّرِنا لنقط التسييس التي أشار إليها فوكو منذ عقود مضت، إلا أن تُـمَـاثِـلَ اليوم المجتمع المدني بمختلف بُـؤَرِه وخلاياه، لأن هجرَة المثقف دائرة الاشتغال اليومي والمهني بالممارسة السياسية، بدعوى أن ذلك ليس من صميم وظيفته كمثقف، ما دام يشتغل في حقل الفكر ولإبداع مُـنْـتِـجاً سلطة رمزية فكرية، هي هجرة غير مُـبَرَّرَة دائما، إذ ليس محرما عليه الاهتمام بالسياسية ولا امتهانها مع تحديد مواطن التمايز الواضح والنوعي بين مجال الثقافة المحتضن لما هو معاش ورمزي وفردي متميز، وبين مجال السياسة المحتضن لقيم القوة والخداع والتسيير التي تتغيًّا الهيمنة كهدف أساسي. يتأسس فك الاشتباك بين السياسة والثقافة، بين ممارسة المثقف للثقافة، وبين ممارسته للسياسة، على امتلاك الوعي بأن اشتغاله بالسياسة لم يسعفه دائماً كمثقف في ممارسته الثقافية . لأن المكانة الرمزية للمثقف لم تخدم كما لم تقدم قيمة مضافة للسياسة ولوضعه في المجال السياسي، وللسياسة العامة كشأن مشترك، إلا في حالات نادرة.

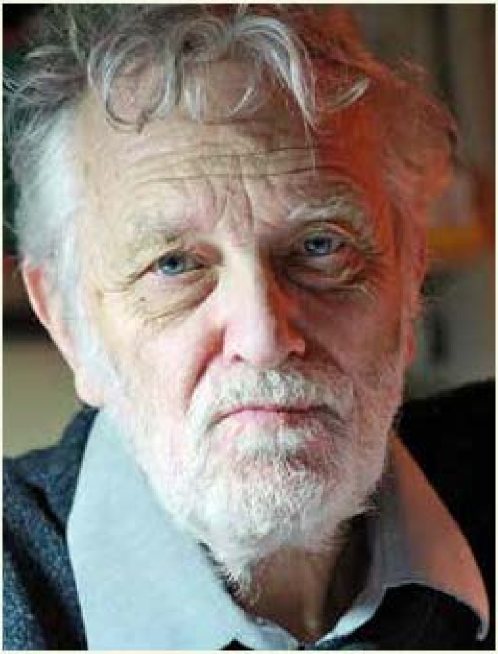
المؤكد أن اقتحام المثقف مجال السياسة سواء من موقع المعارضة والثورة، أو من موقع الحكم والتدبير غالبا ما دفعه ضرورة لا اختياراً نحو الارتهان بلعبة السياسة – وهي لعبة خطيرة لا هزلية – بما تحتضنه من أساليب خداع ومكر ومن أشكال عنف يبلغ القتل / الاغتيال / الشهادة، ومن شرعنة تبلغ مستوى الكذب وتزييف الحقائق. لهذا نؤكد أن هجرة المثقف لدائرة الاشتغال الملتهب و«الخطير» بالسياسة لكسب أفضال سياسية والحظوة بالقليل من الخيرات المادية، هي هجرة أضحت ممكنة بفعل التسييس

يتأسس فك الاشتباك بين السياسة والثقافة، بين ممارسة المثقف للثقافة، وبين ممارسته للسياسة، على امتلاك الوعي بأن اشتغاله بالسياسة لم يسعفه دائماً كمثقف في ممارسته الثقافية .
لأن المكانة الرمزية للمثقف لم تخدم كما لم تقدم قيمة مضافة للسياسة ولوضعه في المجال السياسي، وللسياسة العامة كشأن مشترك، إلا في حالات نادرة

القطاعي والمتنوع لحقول اجتماعية متعددة تهم الإنسان بصفة عامة، كما تهم بشكل مخصوص مجالات البيئة، التنمية، المرأة، الطفولة، الشباب والحقوق الفردية ...الخ، وهي كلها مجالات تصنف ضمن دائرة الاشتغال بالمجتمع المدني حيث يكون الرهان «أقل خطورة» من الاشتغال الملتهب بالسياسة، كما تكون نجاعته أكثر ملموسية بالنسبة للجماعة المستهدفة بالعمل المدني وبحضور المثقف داخل نواة من أنوية النسيج المجتمعي المدني المتعدد التشكيلات الثقافية والحقوقية والبيئية.

يحمل التمييز بين «النخبة المسؤولة» و«النخبة اللامسؤولة» كما يقترحه جيرار لوكليرك G.Leclerq مساهمة نوعية في فك الاشتباك بين ما هو ثقافي وما هو سياسي في وضع المثقف، بين اشتغاله داخل المجال الثقافي، وبين انجذابه للسلطة السياسية بغواياتها ومخاطرها. تتألف النخبة المسؤولة من رجال سياسة لهم امتيازات حيث تحكم عليهم الأكثرية «باقتراف الذنب»، بينما تتألف النخبة المسؤولة من كتاب وفنانين وسينمائيين، وهي نخبة ثقافية دورها هو تسلية الجمهور وتقديم عناصر الجمال والتذكير بالقيم الأخلاقية وسط عالم يسوده العنف. يظهر إذن أن المثقف، هو، وفي وجوه عديدة وحالات متنوعة، ينتمي إلى النخبة المسؤولة التي تتألف من أفراد يتميزون ب «البراءة»، ولهم نوايا حسنة ويتمتعون بسلطة رمزية، لكن المثقف ليس فنانا أو نجما شهيرا، حتى وإن بدا ظاهريا منتميا لهذه «النخبة اللامسؤولة». كما أنه يعتبر نفسه بعيدا عن السياسي وعن «النخبة المسؤولة» لرجال الحكم والسياسة. لهذا فالمثقف حسب التعبير الفيبري (ماكس فيبر M. Weber) ينقاد وراء «أخلاقية الاعتقاد الراسخ » أكثر من انقياده وراء «أخلاق المسؤولية الخاصة برجل السياسة»[3].

لا يمكن أيضا إغفال أن التشابك بين الثقافي والسياسي، في وضع المثقف وممارسته، هو اشتباك نسجت خيوطه في مرحلة سابقة بفعل اليم الجارف لإيديولوجيا اليسار، وللجاذبية السحرية التي التقطت، كما أحرقت من خلالها مقولات تلك الإيدولوجيا وشعاراتها المثقفين، كما يلتقط ضوء المصباح الفراشات ويحرقها، حيث كان لمفهوم المثقف العضوي مع غرامشي ومفهوم المثقف الملتزم مع سارتر أثار بقعة الزيت في الامتداد السحري



جيرار لوكليرك

للمفهومين حد حشوهما بكل الدلالات، وتعبئتهما بكل الرغبات الحلمية، والإسقاطات النفسية للمتكئين على غرامشي أو سارتر أو هما معا. هذا علما أن إنتاج المفهومين ارتبط بسياق تاريخي تأطر ضمن مكان هو إيطاليا في النصف الأول من القرن العشرين بالنسبة لمفهوم المثقف العضوي عند غرامشي، وبفرنسا في ستينيات وسبعينيات نفس القرن بالنسبة لمفهوم الالتزام ارتباطا بالجاذبية الكونية لوجودية جان بول سارتر[4]. لم تنفصل إذن الممارسة الخطابية والاجتماعية المُحَدَّدَة، واقعا أو وَهْماً، لأدوار المثقف ووظائفه عن استراتيجية لم تكن ثقافية، بل كانت في جوهرها استراتيجية سياسية، لأن المثقف العضوي، في تحديده الغرامشي، هو مثقف يعمل ضمن التنظيم الحزبي الثوري (المثقف الجماعي أو الأمير الحديث بلغة غرامشي)، وذلك لقيادة تحالف الكتلة التاريخية المؤلفة من المثقفين العضويين والطبقة العمالية بشمال إيطاليا، وصغار الفلاحين بجنوبها، سعيا وراء هدف أساسي يتمثل في تحقيق الهيمنة الثقافية والإيديولوجية، كمرحلة تمهيدية للإمساك، وبقوة بزمام السلطة السياسية. أي أن دور المثقف في تفكير غرامشي كان دورا خادما لإستراتيجية سياسية تتلخص في ديكتاتورية البروليتاريا المغايرة لاستراتيجية المثقف التي

دور المثقف في تفكير غرامشي كان دورا خادما لإستراتيجية سياسية تتلخص في ديكتاتورية البروليتاريا المغايرة لاستراتيجية المثقف التي موضوعها إنتاج الأفكار وغايتها خدمة الإنسانية من خلال ترسيخ وتعميق قيم الأخلاق والجمال

موضوعها إنتاج الأفكار وغايتها خدمة الإنسانية من خلال ترسيخ وتعميق قيم الأخلاق والجمال. إن تفكير غرامشي في مسألة المثقف، رغم تخصيصه القول في وضع المثقف، ورغم تجديده النظري وإبداعه المفاهيمي في حقل النظرية الماركسية - حيث اتخذت مجموعة من المفاهيم تسميات جديدة بحكم شروط الكتابة داخل السجن – فإنه ظل مشدودا لاستراتيجية السلطة، وهو أحد ضحاياها بمعنى أكثر وضوحا أن استراتيجية غرامشي المجددة نظريا والمراجعة لطبيعة العمل السياسي ونكساته، لم تنزح عن ماهية السياسي كفاعل مستبد وكفعل عنيف هدفه إخضاع الجماعة وضبط الإيقاع التاريخي للكل الاجتماعي. لهذا فإن الحركات الكليانية، والتنظيمات السياسية الاستبدادية، لا تعتمد في ترسيخ قدمها وضمان استمراريتها على الشعب، كـ« قطيع»، بل تعتمد على النخبة وتمارس عليها تأثيرا لمدة طويلة، كما توضح حنة ارندت h. Arendt[5] طالما أن تلك الحركات لم تَتسلّم السلطة بعد، لأن المضامين والمرتكزات الإيديولوجية للحركات الكليانية مخالفة لمقومات الثقافة كما هي مغايرة جوهريا للقيم الأخلاقية.

قد يختلف الأمر، من حيث الدرجة لا النوع، بالنسبة لمفهوم المثقف الملتزم مع سارتر مقارنة بغرامشي، لأن سارتر وإن كان فعله الثقافي فعلا سياسيا احتجاجيا في منعطفات واضحة كحرب الجزائر، والثورة الطلابية، والتدخل الأمريكي بالفيتنام، وإذا كان رائد فلسفة وجودية تعتبر الإنسان مشروعا يتميز بقيمة الحرية كما يتصف بالمسؤولية والالتزام، فإنه مع ذلك ظل مشدودا للرؤية الماركسية الخاصة بالتغيير والثورة، حيث ظل يتقاطع في ممارسته الفكرية والسياسة، مع الممارسات الثقافية والسياسية لكتلة المثقفين والسياسيين من أهل اليسار وخاصة الشيوعيين. المؤكد أن جاذبية الإيديولوجيا اليسارية قد توارت بفعل زلازل جيوستراتيجية عنيفة أهمها تفكك منظومة الكتلة الشرقية الشيوعية، نهاية الثمانينات من القرن الماضي، والمؤكد، أيضا، أن السحر الذي مارسه توظيف مفهوم المثقف العضوي ومفهوم المثقف الملتزم، في سياقات لم تكن مناسبة دائما، هو سحر انقشع ولم يعد له تأثير. إلا أن الحاجة إلى دور المثقف وتحيين وظائفه الفكرية والنقدية والتحليلية (لا التاريخية بالضرورة)، هي حاجة لازالت الحاجة إليها مُـلِحَّـة[6]، رغم تواري سلطة المرجع وغياب نموذج المثقف الكبير والشمولي الذي «يحشر أنفه فيما لا يعنيه».

2 - المثقف العـربي بين الثقافة والسياسـة

ارتبطت نشأة المثقف العربي بسياق تاريخي معاصر كانت أهم عناوينه التأخر والاستعمار والاستبداد، وهو، وإن اشترك مع المثقف في البلدان الغربية بالعمل من موقعه كمثقف، أو العمل بالشأن السياسي، فإن وجود مثقف عربي مشدود، في ممارسته كما في وضعه الشخصي والمهني، لواقع الاستعمار والتخلف، هو وجود مفارق نوعيا لوجود مثقف غربي مشدود لواقع التقدم والتقنية والثورة. لهذا تكرر، وبشدة، طرح سؤال «لماذا تأخرنا وتقدم غيرنا»؟ وهو سؤال حامل، فيما يبدو عليه من بساطة في التناول ومباشرة في الطرح، لتساؤلات كبرى مُـحَـيِّرَة تتَكَـوْكَـب حول سؤال مقلق بالنسبة للمثقف وهو : كيف يمكنه استعادة قضايا وإشكالات ليست من حـاضر مجتمعه، ولا تشكل

المؤكد، أيضا، أن السحر الذي مارسه توظيف مفهوم المثقف العضوي ومفهوم المثقف الملتزم، في سياقات لم تكن مناسبة دائما

المدخل الأساسي لفهم الراهن، مادامت هي قضايا وإشكالات ترتبط بالحلم والمستقبل، كما ترتبط في نفس الوقت بالمنجز التاريخي والماضي المتحقق بالنسبة لمجتمعات الغرب المتقدم؟

لنعترف، بدءا، أن مفهوم المثقف Intellectuel، هو مفهوم غير مُتَجَذِّر في التداول الاجتماعي بالنسبة للعرب، وهو لم يظهر لدينا إلا في وقت متأخر للدلالة على معنى يخص الإنسان المتعلم والمتملك لمعارف، حيث أضيفت كلمة مثقف لفعل ثَقَّفَ في بعض المعاجم المتأخرة الصدور[7]. صحيح أن مفهوم المثقف لم يَتَرَسَّخ تداوله، كما لم يتبلور كمفهوم إشكالي في الغرب، إلا في الفترة المعاصرة حيث تكرس، ودون جدال، العودة إلى الروائي الفرنسي إميل زولا E.Zola مُتَبَنِّياً قضية الضابط ذي الأصل اليهودي والمدان بسبب ديانته دريفوس Dreyfus، حيث دبج الروائي الكبير مقاله الشهير «إنني أتهم» J'accuse. كما تكرست الإحالة على مفهوم الأنتلجنتسيا Intelligentsia (الناس الذين يفكرون)، كمفهوم لا يشير إلى حامل الدبلوم أو صاحب التخصص، بل هو مفهوم يشير إلى الجماعة التي تفكر، والرافضة للواقع الاجتماعي السائد.

كان مفهوم المثقف في التداول العربي مفهوما ملتبسا مثقلا بإشكالات محلية ووطنية عناوينها الاستعمار والاستبداد والتأخر والأمية، كما هو مثقل بإشكالات تخص الديمقراطية والتقدم والتقنية والثورة، مُتأثرا بالثقافة الغربية، ناقلاً عنها، في حالات كثيرة تعبيرا عن واقع اللاتكافؤ بين الثقافة العربية والثقافة الغربية. لهذا كان خطاب المثقف محكوما بمسألة النهضة أولا (مادمنا نعيش سُباتاً طويلا)، خطابا نهضويا مثقلا بقضايا الأصالة والمعاصرة والتراث، فانتهى إلى أن يكون خطابا توفيقيا متناقضا، محكوما بسلطة » السَّلَف «كما يُشَدِّدُ على ذلك المفكر محمد عابد الجابري[8].

ظل الخطاب العربي المعاصر منذ الرَّجَّة الكبرى لِرُسُوِّ سفن نابليون بساحل الإسكندرية سنة 1796، وإدراك



النخبة لواقع الفجوة الكبيرة القائمة بين العرب والغرب، خطابا توفيقيا تلفيقيا، يحاول إيجاد توازن بين المتناقضات والجمع بين المفارقات. لذا، وبعد وعي النخبة بهول الفارق بيننا وبين الآخر (الغرب)، تَضايَفَت مع اسم العرب مُسَمَّيَاتُ وعناوينُ التَّأَخُّر والقدامة والاستبداد والجهل، في حين تضايفت مع اسم الغرب مُسَمَّيَات وعناوين التقدم والديمقراطية والعلم والحداثة. لذلك كان المرجع بالنسبة للمثقف العربي، دائما، اسماً غربيا، أو علامة من علامات العالم الغربي في مجالات الفكر (روسو، ماركس، سارتر)، أو السياسة (بونابرت، بسمارك، لينين) أو الاقتصاد (ريكاردو، سميث، ماركس، كينز). لهذا استقوت التيارات المحافظة كما انتعشت تيارات الأصولية الإسلامية من خلال رفض الغرب، ونقد كل التيارات النهضوية التي قاستْ إمكانية تقدمنا بالتقدم الحاصل هناك، واعتبار الاستناد على أسماء ومرجعيات غربية استيلاباً فكريا، وانسلاخاً هُوِيَّاتياً يُمَهِّدَانِ لخدمة المرامي البعيدة لحُكَّام يدينون بالنصرانية واليهودية .

لهذا تَنحُو مجموعة من التأليفات منحى مُغايِرَة المرجعية الثقافية الغربية، مُنْتَقِدَةً واقع ابْتِلاء المثقف العربي بالمرجعية الغربية واستعارة أسماء كانط، هيغل، ماركس، غرامشي، سارتر، برجسون، دريدا، فوكو ... الخ، باعتبارها استعارة تمثل حَلاً سحريًا للمعضلات الشائكة المطروحة في المجال العربي. ليست نُخَبُنا الثقافية، وفق هذا المنظور، سوى رَجْعِ صدًى لتيارات ومدارس فلسفية غربية، هي نخبة تقدم واقعها الذاتي، كما تقدم واقعها الموضوعي في صورة فسيفسائية، بينما يتعين عليها الالتزام بإطار مرجعي يكون وليد النتاج الإنساني المنضبط بضوابط الوحي، والملتزم بقوانينه ومُحَدِّدَاته حسب أحد الآراء الذي يمتح نقده من تأثر المثقف العربي بالغرب من مرجعية إسلامية[9]. الواضح أن المطلب الأساسي هنا هو ضرورة

ما دام التناقض بين الشرق والغرب، تناقُضاً قائماً بصيغة تتجاوز الوقائع والسيرورات التاريخية نحو الماهيات والثنائيات الميتافيزيقية، فإن منطق رفض فكر الآخر، هو منطق حاضر عند كل مثقف يرجع إلى الدين باعتباره حلا

وجود مثقف إسلامي مرتبط بالمنظومة الدينية المستندة، في نظر صاحب الدعوة، على «الوحي»، أو هي دعوة لا تُحقِّقُ تَمايُزاً عن السلطة الفكرية المرجعية الغربية، لأن الوحي، كأساس لإطار مرجعي، لم يُمَيِّز العرب ولا المسلمين، ولأن حضور المسألة الدينية، بل والتجربة الإيمانية، ليس بالأمر الغائب في المسارات الفكرية (بل والاعتقادية) لمجموعة من المفكرين والفلاسفة الغربين. لهذا فان الاستناد إلى الدين لإعلان تَميُّز المثقف العربي [أين هو المثقف المسيحي والمثقف غير المتدين في المجال العربي؟] لا يحقق حلم وجود مثقف عربي، كما لا يؤسس لسلطة فكرية مستقلة عن السلطة المرجعية لأسماء ذَكَرْنا بعضها، تمثيلا لا حصراً. إن ما يُؤَسِّس السلطة الفكرية للمثقف العربي هو جدلية حوارية مزدوجة: حوارية للفكر الغربي، تُمَثِّل منجزاته، سواء من منطلق منظومة الإرث الشامل، أو من منطلق التخصص المعرفي، وحوارية للمجال الاجتماعي، انطلاقا من تحليله وتوصيف عناصر تغيره أو نظيمات ثباته، حتى يحقق المثقف هويته مُسْتَنِداً على ما هو محلي، وقارئا بعين نقدية للمجتمع، ومقارنا بين الهويات الجمعية المتعددة.

ما دام التناقض بين الشرق والغرب، تناقُضاً قائماً بصيغة تتجاوز الوقائع والسيرورات التاريخية نحو الماهيات والثنائيات الميتافيزيقية، فإن منطق رفض فكر الآخر، هو منطق حاضر عند كل مثقف يرجع إلى الدين باعتباره حلا. سبق لعبد الله العروي منذ نصف قرن مضى منذ إصداره الذائع الصيت، والواشم لخرائطية الفكر العربي المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين «**الإيديولوجية العربية المعاصرة**»، أنْ لخَّص هذا المنطق في التفكير مُعْتَبِراً إياه خطاب الشيخ الذي لا ينفك ينظر للتناقض بين الشرق والغرب في سياق ديني تقليدي، باعتباره صراعا بين الإسلام والنصرانية، مواصلا سجالا استمر لأكثر من إثني عشر قرنا على ضفتي المتوسط، حيث يقرأ الشيخ الآية «إذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا» (سورة الإسراء،16). يقول الشيخ : أي داع للتدقيق في شخص العدو؟ هو أداة طيِّعَة فقط لتنفيذ القضاء الإلهي، يلتقط الشيخ الاتهامات الموجهة من طرف «العدو» للإسلام بكونه قد تراجع نظراً لتعصبه، فيعود إلى القرآن باحِثاً عن الآيات الداعية إلى الرفق والتسامح. هنا تتجلى مفارقة خطاب المثقف الإسلامي الذي سمّاه العروي بخطاب الشيخ، حيث أن أكثر الأسماء تنويرا وعقلانية وأكثرها إصرارا على الإصلاح، ظلت تعيش مُفَارَقَةَ الشرق والغرب، كما تعيش مفارقة العقل والنقل. تُعَدُّ حالة شيخ الأزهر **محمد عبده**، من أكثر الحالات الدالة على نموذج المثقف الحامل لدعوة الإصلاح العقلي، علما أن مشروعه لقراءة التراث الكلامي ظل مشروعا انْفِصامِياً مُمَزَّقاً بين اختيار الموقف الاعتزالي من قضية «العَدل»، وخاصة النظر العقلاني للأفعال البشرية ولطبيعتها باعتبارها منتوجا إنسانيا وليس إلهيا. في مقابل ذلك يَتَمَسَّك محمد عبده بالموقف الأشعري. من القضية المتعلقة بالذات الإلهية وصفاتها، كما ظل موقفه مُتَرَدِّداً من مسألة «الكلام الإلهي»، وقِدَم القرآن أو حدوثه، رغم أن الشيخ عبده في تفسيره للقرآن، فسّر، كما أوَّل مسألة وجود الجن والشياطين، بالقوى النفسية، والدوافع الشهوانية، كما أوَّل «الطير الأبابيل»، في سورة الفيل، تزامنا مع سنة ميلاد النبي بانتشار مرض الجُذَرِيّ[11].

إذا كان المثقف العربي قد ارْتَهَنَ في خطابه، كما في ممارسته، بمشروع من المشاريع الملتصقة بالإيديولوجيات الليبرالية، والقومية، والماركسية، والعلمانية، والأصولية الإسلامية، حيث يُلَقَّب المثقف كما يُصَنَّف تماهيا مع إيديولوجيا ما بعينها، فإن المثقف «الإسلامي» الذي يقدم نفسه بديلا بدعوى مجاوزته للمشاريع والأحلام الإيديولوجية الأخرى المُجْهَضَة، هو نفسه يعيش مفارقة صارخة، حيث أنه يرفض دين النصرانية، لكنه يحب شعوبها المتقدمة،

لأنها تعمل بما يتضمنه النص القرآني من دعوة لاستعمال العقل والتدبّر في مظاهر الكون من خلال العلم، بينما المسلمون يزهدون في الحياة، ويعملون بأخلاق التّواكُل، حسب ما تضمّنه الإنجيل. هنا يكمن عمق المفارقة كما تُمارَس بوعي وبتفاوض قيمي في سائر مفاصل الحياة اليومية لدى الإنسان المسلم والعربي. هي مفارقة لا تسكن بنية الخطاب الخاص بالمثقف فحسب، بل تسكن كل مفاصل الحياة الاجتماعية وتفاصيلها حيث تتناسل، كما تتعدد الحلول الترقيعية في الحياة الاجتماعية لباسا وتعليما واستعمالا للتقنية، واستهلاكا ومعاملات تجارية. هي مفارقة تظل جذورها العميقة تستوطن بنية الوعي الثقافي الذي لم يُجِب على السؤال التاريخي والفكري المقلق الخاص بتقدم النصارى وتأخر المسلمين. تتكشف المفارقة صارخة وعميقة لدى الشيخ/المثقف الإسلامي، من خلال نموذج مُعَبِّر هو محمد عبده الذي أدرك تطبيق النصارى لتعاليم الإسلام، في مقابل تطبيق المسلمين لتعاليم الإنجيل، فكانت النتيجة تقدم النصارى وإنجازهم للمدنية الراهنة، في مقابل تأخر المسلمين وتكريسهم لواقع تخلفهم.



إن كانت نشأة المثقف العربي مغايرة، من حيث السياق التاريخي والمجال الاجتماعي لنشأة المثقف الغربي، كما أشرنا سابقا في توصيفة شاملة تُمايِزُ بين المجال العربي المثقل بكوابح الاستعمار والتخلف والاستبداد، وبين المجال الغربي المنفتح على الحداثة والتقدم والديمقراطية، وإن كانت المرجعية الفكرية للمثقف العربي تلتصق بسيمياء علامات مفكرين أمثال كانط، ديكارت، هيغل، ماركس وسارتر وغيرهم، فإن المغايرة من حيث النشأة وتثبيت السلطة المرجعية لمفكرين غربيين، لن يُخَفِّفَا عن المثقف العربي مسؤولية بناء دوره، وأداء وظيفته باعتباره مثقفا، لا باعتباره فاعلا سياسياً له دور رسولي في خدمة الثورة، أو له دور«شيطاني» في كبحها ومناصرة القوى المحافظة. تحددت هوية المثقف العربي، تعريفا وممارسة، في علاقته بالسياسة، حيث إن كل خطابات المثقفين لم تحقق مسافة نقدية عن ضرورة النهضة كمسألة تبلورت داخل مجال السياسة، ولم تتبلور داخل مجال الفكر والثقافة. يشدد نصر حامد أبو زيد على أولوية مُلِحّة تتمثل في الحاجة إلى قطع «الحبل السري» بين السياسي والفكري، فهي قضية «تكون أو لا تكون»، لأن ممارسة الفكر، حتى وإن كانت في عمقها ممارسة للسياسة، كما أن ممارسة السياسة حتى وإن لم تنفك عن قاعدة فكرية صريحة أو مضمرة، فإن المفكر يظل حارسا للقيم مُتَمَوْضِعاً في المعارضة بالمعنى الايجابي[13]. هنا نكون قد بلغنا عتبة تطويق موضوع حيوي ومُلْتَهِب يخص **علاقة المثقف بالثورة**، خاصة وأن وقائع «الربيع العربي» ونتائجه، قد دفعت المثقفين، أولا والسياسيين، ثانيا، وشرائح اجتماعية مختلفة (خاصة الوسطى منها)، ثالثا، نحو تجديد التفكير وإحياء القول في موضوع المثقف والثورة، إذ أن توالي الأحداث، وتداعي بنيات دول عربية، وتفكك أجهزة سياسية وأمنية، اعْتُبِرَت، ولعقود طويلة، أجهزة جبارة لا تقهر. هي كلها عوامل ومُحَفِّزات حَيَّنَت المقال الخاص بمقام المثقف، ضمن مسارات الثورات

تحددت هوية المثقف العربي، تعريفا وممارسة، في علاقته بالسياسة، حيث إن كل خطابات المثقفين لم تحقق مسافة نقدية عن ضرورة النهضة كمسألة تبلورت داخل مجال السياسة، ولم تتبلور داخل مجال الفكر والثقافة

رجل الفكر ليست هي وظيفة كاهن يستقرئ حركة كواكب ونجوم بعيدة، مادامت السياسة «فنا للممكن»، وليست إنتاجا للحتمي

العربية دون الحاجة إلى الاعتقاد في قدرة المثقف على اتخاذ موقع مركزي في إنتاج سيرورة الثورة.

3 - المثقف والثورة : مفارقة الخطاب والواقع

من الأسئلة البديهية التي طرحت مع اندلاع شرارة « الربيع العربي «سؤال : أين المثقف ؟ وهو سؤال يُخْـفي، كما يحتضن بصيغة استنكارية، وأحيانا اتِّـهامـيَّـة وهجومية، أسئلة أخرى من قبيل: ما دور المثقف فيما جرى وكـان يجري نهاية 2010 وطيلة سنة 2011 في مجموعة من البلدان العربية؟ هل المثقف العربي عاجز على الفعل والتأثير، أو على الأقل المساهمة في صياغة الحدث؟ هل الثورة كانت علامة فاضحة لعجز المثقفين وصمتهم ؟ ألم تكن الثورة، في أحد عناوينها الأساسية وغاياتها المعلنة، تجاوزا للمثقفين وإنزالا لهم من عروش أفكارهم وأوهامهم؟ لماذا لم يتمكن المثقف العربي من اقتراح عناصر تفكير وتحليل لـِتَنَبُّؤ يَسْـتَـشْـعِـرُ حدَث الثورة، سواء كان مثقف سلطة وشرعنة للوضع القائم، أو كان مثقف ممانعة ومعارضة ؟ ولماذا شكل حدث الثورات التي بشَّـرَت بربيع عربي، تحول في بلدان سوريا واليمن وليبيا إلى خريف مُـمـيت، موضوعا«ذهبيا» لحقن أقلام المثقفين بمداد التجديد سواء في الإنتاج النظري أو الإنتاج السردي (الروائي)، عوض تحوله إلى «الإناء الأنسب » لطبخ أعمال وإخراجها تحت ضغط العامل الزمني، واستجابة لقانون العرض والطلب المُحَدد لتداول الكتب والمنتوجات الرقمية والأنترنيتية تجاوبا مع تيار الموضة ؟

لا يمكن نفي أن حدث ثـورات «الربيع العربي»، كان الحدث المفاجئ، ليس بالنسبة للمثقف فحسب، بل بالنسبة أيضا لرجل السياسة، حاكما كان أو معارضا، كما بالنسبة لخبير الإستراتيجية العسكرية والأمنية، لهذا لم يكن في مكنة المثقف إنتاج تنبؤ دقيق يستبق وقوع الحدث، كما يستبق تنبؤات السياسيين وتوقعات الخبراء الاستراتيجيين، لأنه يعدم الرأسمال الضروري لصياغة التنبؤ الذي يتكهن بوقوع الحدث أو يستشرف ممكنات تحققه. كما أن وظيفة رجل الفكر ليست هي وظيفة كاهن يستقرئ حركة كواكب ونجوم بعيدة، مادامت السياسة «فنا للممكن»، وليست إنتاجا للحتمي. تظل السياسـة حابلـة باللامتوقع والفجائي، إلا أن المؤكد، ومهما كان وضع المثقف، قربا أو بُـعْـداً عن دوائر السياسة، انفصالا أو اتصالا بالمجال الاجتماعي اليومي وبمفاصل الحركات الاجتماعية الاحتجاجية، فإن حدث الثورة كان حدث المفاجأة بالنسبة للمثقف، حيث ارْتَـقَـتِ المفاجأة بالنسبة للمثقف الذي فرض عليه السؤال المتصل بوظيفته، وبـتَحْـيـيِن رؤيته، وتغيير موقفه إزاء دوره ككائن مُـتَـفَرِّد داخلَ الكيان الاجتماعي الذي يقتات من المعيش الأنثروبولوجي لجماعة انتمائه، ويتنفس الموروث الثقافي والحضاري لموطن هويته، بالرغم من مواقفه النقدية وحتى الرافضة لمكونات ذلك المعيش، وأجزاء من ذلك الموروث الثقافي. غير أنه، وفي سياق خصوصيته كمثقف تُـسْـنَدُ له وظيفة أساسية هي طرح الأسئلة لا تقديم الأجوبة هو غير معني بإملاء ما يجب فعله. هي وظيفة سياسية، أما وظيفته كمثقف فهي وظيفة نقدية تتمثل في تحليل بنيات الفكر والسلطة، ومساءلة ما هو مهيمن حتى لا تشرع الأبواب وتمهد الطريق، بفعل العادة والتواكل، لواقع الاستبداد.

باندلاع شرارة ثورات «الربيع العربي» مع نهاية العقد الأول من هذا القرن، بدأت تتشكل ملامح التباين في المواقف والتحليلات والأحكام التي صاغها المثقفون العرب من الحدث، لأن تَمَـوْقُع المثقف من الثورة لم تلازمه صفة التجانس، بل لازَمَـتْهُ صفة الاختلاف الذي بلغ حد التناقض داخل فئة المثقفين، من حدث لم يكن يستدعي إصدار أحكام أخلاقية مبدئية تَـخُصُّ المخاضات العنيفة والنتائج المُدَمِّـرَة عمرانيا وبشريا لثورات ببلدان كسوريا وليبيا واليمن، والتي لا زالت تداعيات خرابها مستمرة. بل إن



تناقض المثقفين من دول وأجهزة حاكمة ورموز سيادية اختفت (مبارك، بنعلي، القذافي) أو لا زالت تصر على البقاء (الأسد)، هو تناقض يرتبط بالمواقع والعلاقات السياسية للمثقفين الذين تموقعوا حسب علاقاتهم في الماضي بمؤسسات الدولة وأجهزة النظام الحاكم، إما معارضة أو تأييدا أو صمتا. هنا يتعين توضيح مسألة ذات أهمية بالغة وحساسية مفرطة، حيث كانت إثارتها مثار اتهام وتخوين، حيث يعتبر كل من يُسائِل مسار حركة احتجاجية أو حزب معارض مصدر «شبهة» و«عمالة». إن المثقف غير مُلْزَم بمؤازرة الثورة في كل مراحلها، خاصة حين يلازمها الانحراف، أو حين يتحول ثوار الأمس إلى مستبدي الحاضر. لذا فخدمة المثقف للثورة هي في مواكبة تمرحلها تحليلا واقتراحا ونقدا، لأن المثقف الثوري هو الذي يحافظ على مسافة نقدية من الثورة، وهذا لا ينفي الحاجة إلى المثقف المحافظ الذي لم يتحقق وجوده في المجال العربي لأنه هو المثقف الذي بإمكانه، وبحكم عدم تأثره بغواية الثورة أن يشرح ضرورة الحفاظ على النظام القائم، ويوضح إمكانيات التغيير، كما يبرز الحكمة المتمثلة في وجود الدولة وفي استمرار التقاليد[14].

تعددت التوصيفات التي تسمي المثقف، فبعد النعوت الفاصلة بين المثقف الإسلامي، والمثقف الماركسي والمثقف القومي اليميني، في مقابل المثقف اليساري، تشكلت في سياق مراجعات فكرية وسياسية - بعد خفوت رنين الإيديولوجيات وإعادة هيكلة المنظومات الجيوستراتيجية الدولية - توصيفات وتسميات أخرى تتحدث عن المثقف العقلاني، والمثقف الحداثي، والمثقف الديمقراطي، والمثقف النقدي، والمثقف التفكيكي، وهي كلها تسميات وتوصيفات، وإن تعدد المتعصبون لتسمية بعينها أو توصيف محدد، لا ترفع اللبس عن أولوية تحديد مهمة المثقف، حيث أن سحر التسمية لا يُزيل عن عناد الواقع سمك طبقات التأخر والجهل والفقر والاستبداد والنيوكولونيالية كطبقات ملتصقة بمصير الكيان العربي المعاصر. لهذا نفهم أن المنطق المهيمن بالأمس في تداول تسمية كالمثقف الثوري هو نفس المنطق المتحكم اليوم في سرعة هجرة استعمال المفهوم والعمل على التخلص منه كأنه دنس، والخلاص من الأدران المفاهيمية والفكرية لماض ثقافي تعالق مع تاريخ أحلام سياسية غذت الحلم بوجود مثقف ثوري مثلما غذت الحلم بوجود الثورة. كما نفهم اليوم أن المنطق المتسرع في مؤازرة الربيع العربي » ونسج معلقات شبه تحليلية وفرض مقالات مبشرة بحلول فجر جديد على شعوب العرب هو نفس المنطق الذي يدين مآل ذلك الربيع فيسميه خريفا أو شتاء، حيث يكون المثقف قبل الصحفي والسياسي أول من يتقن عملية غسل دماغ للذات متبرما من تفاؤله المفرط قبل سنوات قليلة، فيؤول تفاؤل الماضي إلى تشاؤم في الحاضر يمجد النزعة الاستبدادية ويدبج مدونة تقريظية تعلي من قوة الغرب ومشروعية تدخل القوى الكبرى في المنطقة العربية.

ليس من باب الصدفة أن تتعالى أصوات تلهث وراء الدعوة لتقليد الغرب والاهتداء بمضامين ومناهج مشروعه الحداثي فحسب، (فهذا أمر مشروع ينخرط ضمن شبكة التدافع الجدالي بين مشاريع فكرية منذ الجيل الأول من النهضويين في نهايات القرن التاسع عشر)، بل إن الجديد، اليوم، ومنذ بدايات عقد التسعينات بعد معركة الخليج، وبعدها احتلال العراق وتطبيق الترسيمة الجديدة لتقسيمات

خدمة المثقف للثورة هي في مواكبة تمرحلها تحليلا واقتراحا ونقدا، لأن المثقف الثوري هو الذي يحافظ على مسافة نقدية من الثورة

جهوية لمناطق العالم، وتفكيك كيانات دولية خاصة في المجال العربي منذ حدث بُرْجَيْ التجارة بنيويورك في 11-09-2001. الجديد هو شرعنة هذه الهيمنة في امتداداتها السياسية والعسكرية، وذلك بفسح المجال لما يسمى بالهيجمونيا hégémonie على المستوى الثقافي والتي تتوخى تعويض ذاكرة المستعبِين والمُهَيْمَن عليهم بذاكرة الأقوى، وتهجين شخصيتهم الوطنية بتأجيج إحساساتهم بالدونية، وذلك بتسويغ فكري وسيكولوجي للقبول بما يروج عبر صناعة إعلامية وحرب إيديولوجية، من أن هوياتهم ولغاتهم تشكل عملة «رديئة» ذات قيمة بَخْسَة في السوق الدولية للتداول الثقافي وفي بورصة التصنيفات القيمية للانتماءات الحضارية.



بهذه النزعة الهَيْمَنِيَّة التَّبْخِيسِيَّة للهويات والثقافات المغايرة للغرب، سَعَتْ الإيدولوجيا الكولونيالية نحو تقزيم الوجود المغاير الآخر، حيث نشطت الهيجمونيا الثقافية منذ منتصف القرن التاسع عشر، مُحَوِّلَةً حدث التَّدَخُّل الاستعماري الفرنسي بالجزائر، طيلة 130 سنة إلى مَشْتَل خصب، لِتَفْتِيتِ الأُسُس التاريخية للشخصية الثقافية الوطنية[15]. إن الذين يبخسون دور المثقف، هم، أيضا، مَنْ يبخسون الشخصية الوطنية، كمقدمة من مقدمات أخرى خَفِيَّة لتسويغ مشروع استراتيجي كبير، اتَّخَذَ تسمياتٍ عديدةً،أهمها «الشرق الأوسط الجديد» و«الفوضى الخلاقة» و«الصراع السني - الشيعي». في مقابل ذلك فإن أغلبية ممن يتحدثون عن اغتراب وتهميش وعزلة المثقف، هم أساتذة جامعيون يحرصون بشكل كبير على ترقياتهم الجامعية حيث يعضون بالنواجد على تأمين امتيازاتهم المهنية والأكاديمية، ولو كانت بسيطة ومتواضعة، وهم وإن كانوا يضخمون من واقع اغتراب المثقف وغربته، فهم لا يتصرفون كمغتربين[16]، بل يتصرفون كأفراد دائمي الحضور داخل المؤسسة الجامعية، حتى وإن قَلَّتْ إنتاجاتهم، وضَمُرَ إشعاعهم الثقافي داخل الجامعة وخارجها. إن ما يفسر هذا الفُصام بين خطاب المثقفين العرب وواقعهم، (خاصة في حالة الثورات الأخيرة)، هو أنهم لم يكونوا نتاج تكوين مستقل، ولم يُؤَسِّسُوا لسلطة فكرية مستقلة عن السلطة السياسية للدولة، إذ أفرزت تطورات عنف السياسة في التاريخ المعاصر، خاصة، فيما بين الحربين الكونيتين، هجرة مثقفين أوربيين واغترابهم، كما أفرزت حالة واضحة من عصامية رجالات الأدب والفن الذين شيّدوا مجدهم من كدح مجهودات شخصية، ومغامرات ذاتية. أما في الحالة العربية وبحكم احتضان النظام التعليمي للمثقفين كموظفين بمؤسساته في مرحلة ما بعد الاستقلالات الوطنية، فإن المثقف الأكاديمي كسليل للطبقات الوسطى أو الدنيا، وبحكم توقعات الأسرة التي تنتظر «فوائد استثمارها»، فهو كمثقف لم يجسد صورة مفكر مدافع عن مبادئ أخلاقية وفكرية إلا في حالات استثنائية، إذ أن الخطاب الذي روج ولفترة طويلة لصور مثقف يعمل من أجل خلاص الآخرين، هو خطاب غير صحيح، لأنه إنسان يبحث دائما عن خلاصه الفردي، قبل خلاص الآخرين، كما تكشف إحدى الدراسات التي اتخذت من موضوع الأكاديميين العرب موضوعها الأساسي[17].

4 - الحالة المغربية : في تفَكُّك كُتلة المثقفين

كان المثقف المغربي وإلى حدود الثلاثينات من القرن العشرين، زمن الحضور الاستعماري ببلاد المغرب الأقصى، مثقفاً تقليديا تتشكل قاعدة معارفه من العلوم الشرعية

الذين يبخسون دور المثقف، هم، أيضا، مَنْ يبخسون الشخصية الوطنية، كمقدمة من مقدمات أخرى خَفِيَّة لتسويغ مشروع استراتيجي كبير، اتَّخَذَ تسمياتٍ عديدةً،أهمها «الشرق الأوسط الجديد» و«الفوضى الخلاقة» و«الصراع السني – الشيعي»

الدينية، وترتبط ممارسته بتحديد جانب المعاملات والأحكام، في إطار شرعنة وجود السلطة السياسية (المخزن)، وباستثناء علامات نادرة كحالة الفقيه والمثقف لحسن اليوسي في القرن الثامن عشر، الذي طبع التوتر علاقته بالحكم السياسي نتيجة المجاهرة وقول الحقيقة (في رسالته الشهيرة إلى السلطان المولى اسماعيل)، فان المثقفين للفترة ما قبل العهد الاستعماري، وبحكم الدورات البطيئة للزمن السياسي، وعزلة المغرب ومقاومته لقوى غربية إسبانية، برتغالية، فرنسية وبريطانية، كانوا مشدودين لممارسة الشرعنة الثقافية والدينية لـ «الأحكام السلطانية». غير أن وطأة الحضور الاستعماري، كحضور اشتغل على استنزاف الخيرات الاقتصادية، كما اشتغل على تفكيك البنيات الثقافية، هو حضور كان دافعا نحو تشكل نخبة من الشباب التي تَحلَّقَتْ حول «كتلة العمل الوطني» لتَتَشكَّل في تنظيمات سياسية، أهمها، في عقد الأربعينات من القرن العشرين، «حزب الاستقلال» و«حزب الشورى والاستقلال»، كما تشكلت نخبة من المثقفين كعلال الفاسي، محمد بلحسن الوزاني، المهدي بنبركة، أبو بكر القادري، المكي الناصري ...الخ، والتي زاوج البعض منها بين العمل السياسي والعمل الثقافي، لنقض المشروع الاستعماري وشحذ الذاكرة والهِمّة الوطنيتين لتحقيق غاية أساسية هي الاستقلال[18].

بعد استقلال المغرب، وبفعل تشكل رهانات سياسية متعددة في علاقة النخب السياسية بالمؤسسة الملكية، كعلاقة طبعها الصراع والتجاذب، خاصة في الفترة (1956 - 1992)، تبلورت لدى فئة المثقفين المغاربة رهانات ثقافية مطبوعة بقوة التجاذبات والرهانات السياسية، فتشكلت فئة من المثقفين التقليديين، وخاصة المشتغلين في مجال العلوم الشرعية الدينية والمعارف المتكوكبة حول اللغة لقوة التعالق بين اللغة والدين، انطلاقا من النص الديني. في مقابل ذلك تشكلت فئة من مثقفين جدد كانوا نتاج التكوين، إما بالمدرسة المغربية، أو بمؤسسات تعليمية إما مشرقية (مصر، سوريا، العراق) أو فرنسية، أو كان لهم دور في صياغة إشكالات وقضايا لمغرب ما بعد الاستعمار . قضايا تخص اللغة، الهوية الثقافة الوطنية، الالتزام، وصولا إلى قضايا ملتهبة ذات طبيعة سياسية، كالتغيير، والاشتراكية، والمثقف العضوي، حيث أن معارك المثقفين، وطيلة أربعة عقود تمركزت في مجالين أساسين كما يشدد على ذلك مُؤَلِّفا كتاب حاورا فيه نخبة أساسية من المثقفين المغاربة المعروفين[19]، هما مجال الجامعة، ومجال المجلات، كواجهة لإثبات الذات الثقافية، والعمل على مطارحة نظرية لقضايا أكاديمية ثقافية وسياسية همَّت التحولات الاجتماعية بالمغرب طيلة العقود اللاحقة للعهد الكولونيالي.

في مطارحة المثقفين المغاربة لقضايا متنوعة تهم التراث (الجابري، طه عبد الرحمان) التاريخانية (العروي) الثقافة المغربية (الخطيبي) المرأة والجنس (المرنيسي).



طبيعة المجتمع المغربي (باسكون) الاقتصاد المغربي (بلال، ولعلو) لم تنفصل مشاريعهم عن كتلة اليسار فكراً وإيديولوجيا، وليس تحزُّباً وسياسة، وقد ظلت مشاريعهم عبر الإنتاجات المنشورة تحظى بتلق واسع لدى فئة عريضة من القراء حتى خارج المغرب، خاصة بفعل عامل الترجمة إلى لغات أخرى (الفرنسية، العربية، الإنجليزية، الإسبانية)، وكان الترويج لمضامين مشروع كل مثقف من خلال المفاهيم والخلاصات الخاصة بالمشروع عبر نسيج متنوع شمل الجمعيات الثقافية والتربوية والتشكيلات الطلابية ونوادي وأنشطة المؤسسات التعليمية. غير أن هبوب رياح جيو ستراتيجية دولية جديدة تمثلت في الأحادية القطبية الأمريكية، وتفكك المنظومة الشرقية الاشتراكية، وهبوب رياح سيرورة تفاوضية بداية التسعينات بين المؤسسة الملكية والأحزاب السياسية التي كانت في موقع المعارضة، سيؤدي بشريحة أساسية من المثقفين، مع استثناء الأسماء والعلامات الفكرية المذكورة، ذات الأطروحات الفكرية الواضحة، إلى الالتحاق بدواوين وزارية في عهد حكومة «التناوب التوافقي»، كما سميت في ربيع 1998، كما ستشتغل شريحة أخرى من المثقفين في مواقع «الخبرة»، و«الاستشارة»، مع مؤسسات دولية، ومع الدولة بعد انكماش منطق المواجهة بين الدولة وقوى اليسار السابق، فكان أن استجاب قسم من المثقفين لدعوات رسمية من السلطات العمومية لحاجة الجمهور لخبراتهم ومعارفهم، لأن الدولة اقترحت إعداد تقارير تركيبية تخص تقديم شبكة تمكن المغاربة من قراءة التركيبة الاجتماعية وفهم التحولات المجتمعية عبر سيرورة تاريخية امتدت لنصف قرن، ومن أهم النماذج المعبرة عن هذا التجاوب من طرف المثقفين في اقتراح السلطات العمومية عرضا يخص الاستشارة نموذج تقرير خمسينية التنمية البشرية 2005، ونموذج إنجاز تركيب مُحَيَّن لتاريخ المغرب سنة 2011، أو الدعوة للمشاركة في مجالس استشارية أو تقريرية، وذلك بغية التَّموْقُع داخل مجالات متميزة نافذة لملاحظة سيرورات اتخاذ القرار من داخل المؤسسات ودوائر النفوذ[20].

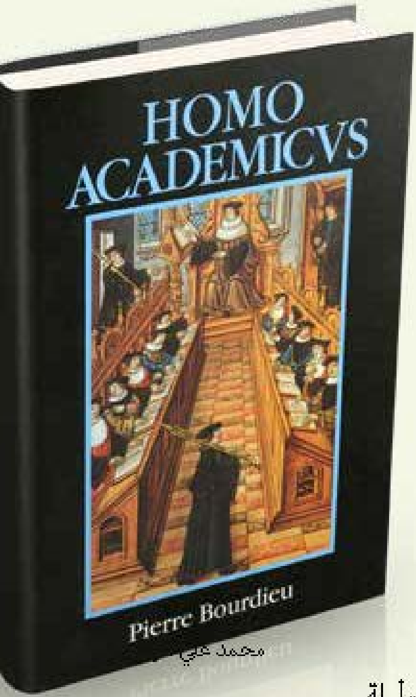
شكلت بداية الألفية الجديدة منعطفا فارقا في تاريخ تغيُّر مواقف ومواقع المثقف المغربي المعاصر، بعد المراجعات التي شملت اليسار بعد الرَّجات الفكرية والإيديولوجية والإستراتيجية الكبرى، وبعد الخلخلة التي أحدثها أيضا منعطف «التناوب التوافقي»، مما أشّر على وجود اصطفافات وتطاحنات وسط شريحة من المثقفين لحيازة بعض من الخيرات المادية والرمزية لمرحلة سياسية جديدة، وهذا ما جعل البعض يعتبر الوضع الثقافي الراهن يعيش مآزق عصيبة في السنوات الأخيرة، بحكم انخراط المثقفين في مؤسسات تابعة للدولة، وإظهارهم لولاءات، ارتباطاً بأشخاص، وليس بمؤسسات خاصة بوزارة الثقافة، حيث تتغير الولاءات بتغير الأشخاص، وهذا يؤكد طابع الولاء الشخصي في علاقة المثقفين بمؤسسات الدولة، باعتباره ولاء يعبر عن زواج المتعة بين المثقف والسلطة[21].



إن الأمر الأكثر استشكالاً، منطقياً، والمُرَجِّح في مسار كل تغيُّر، هو أن الحكم غير أبدي مثلما أن اتخاذ موقف المعارضة غير أبدي هو الآخر، كما أن تموضع المثقف ضمن اليسار لا يمكن أن يشكل اختيارا ثابتا لا يتغير. من هنا فإن الابتعاد عن دوائر النفوذ والسلطة والاستشارة هو اختيار لا يمكن أن يشمل شريحة المثقفين مجتمعة، لأنه إذا كانت أفكار المعارضة تفقد نجاعتها حين الانتقال نحو ضفة التسيير والحكم فإن أفكار المثقف هي الأخرى لا يتكشف طابعها العملي الناجع إلا حين ينتقل من كتلة اليسار الفكري، إلى كتلة الخبراء والمستشارين والمديرين داخل مؤسسات الدولة كمؤسسات شرعية وذات استمرارية تاريخية. هنا تنطرح مسألة على جانب حيوي من الأهمية، لأنها تضع موضع المساءلة الحقيقية على المدى البعيد جدوى الخبرات والاستشارات التي يقدمها المثقف، حيث أن غاية الدولة في المجال العربي وليس المغربي تحديداً، كان هو تحويل عدد من الأكاديميين إلى خبراء وتذويبهم داخل الأجهزة والمؤسسات، دون استثمار إمكانياتهم النقدية[22]، وهي

حالة تأكدت قبل ذلك ضمن فئات مهنية تخص المهندسين والأطباء الذين أُسنِدَتْ لهم مهام إدارية «مكتبية بيروقراطية» غير فعالة، لتنتقل هذه الحالة إلى شريحة المثقفين والأكاديميين الذين بعضهم اختبَرَ محن الاعتقال والاغتراب والإقصاء المهني، فتحولوا بعد ذلك إلى مجرد موظفين ومديرين حسب متطلبات الزمن القصير لملفات داخل مؤسسات حكومية وإدارية، بل، وأيضا، ضمن مؤسسات ثقافية وحقوقية تتقاطع مع التواريخ الفردية والثقافية والسياسية لمسار المثقف الذي أصبح مستشاراً، أو رئيس هيئة، اليوم، بعد أن كان مناضلاً بالأمس.

يتخذ المثقف من موضوعات راهنة، وقضايا حيوية ملحة، مختبـــــره الخصب للتشريـــــح والتحليل والنقد، وذلك عبر استراتيجية تَعْرِية الآخرين، وفضح ممارساتهم، في حين أن اتخاذ ذاته موضوعا للتحليل، نادرا ما يتحقق. إن المثقف حاضر في الأدب خاصة، في السرد الروائي حيث تناولت أعمال عديدة المثقف كموضوعة أساسية، إلا أن الأعمال الأكاديمية، خاصة في السوسيولوجيا والتاريخ، لم تحقق التراكم المطلوب لكشف الحقائق الموضوعية لواقع المثقفين، والكشف الموضوعي عن أوهامهم، بل و«خدعهم». بل إن بورديو في عمله الأساسي «الإنسان الأكاديمي» homo academicus، الذي اقترح تحليلا سوسيولوجيا للأساتذة الجامعيين (23)، تعرض لأنواع من الهجوم والنقد، وردود الفعل العنيفة التي اتَّكَأ جزء منها على إسنادات مرجعية للدفاع عن امتيازات مادية ورمزية تسمح بها مواقع هَرَمِيّة داخل المؤسسة الجامعية. قد يُعْتَرَض على هذا المطلب النظري الخاص بأهمية إنجاز سوسيولوجيا المثقفين، بأنه مطلب تَرَف فكري، يُعَبِّر عن حاجة إضافية تُتَرْجِم افتتانا بالمُنْجَز الغربي، وبتاريخ المثقف الغربي، كما بتاريخ الإنتاج الأكاديمي، علماً ان المثقف المغربي لم يكن غائبا عن الالتحام بأسئلة السياسة وهواجس التاريخ، حيث أن شريحة أساسية من المثقفين اقتحمت معترك السياسة واحترقت بنار التاريخ، حد تحويل وجهة مسارها الفكري نحو السياسة وخنق صوتها الثقافي، والحد من إشعاعها بحكم امتهانها العمل السياسي (عمر بنجلون، عزيز بلال، عبد اللطيف اللعبي،إشارة لا حصرا). لذلك فالحاجة إلى سوسيولوجيا المثقفين المغاربة تظل حاجة قائمة ترتهن بتزاوج شرطين أساسين: شرط تركيز العمل السوسيولوجي لفئة من الباحثين المتخصصين على



مسألة نشأة المثقف المغربي المعاصر وتحولاته، وشرط استجابة شريحة واسعة من المثقفين للمساهمة في التأسيس لأعـمال في هـذا التخصص السوسيولوجي وذلـك بالتجاوب أولا مع إستراتيجية المشروع ومنطلقاته، وبجعل الذات الثقافية بممارساتها ومواقفها وأحكامها وأوهامها وأخطائها موضوعا للبوح، والكشف والنقد، عبر ما تسمح به مناهج ومقاربات البحث الاجتماعي من استمارة ومقابلة وسيرة ذاتية وتفاعلية رمزية.

إن إنجاز سوسيولوجيا المثقفين- كما تاريخ المثقفين - هو عمل لا يَسْتَصْغِرُ القيمة الاجتماعية للمثقف، كما لا يقلل من سلطته الرمزية حين يتحقق بمجهود فردي، لذلك فإن الخطابات الجنائزية حول المثقف التي تُشَيِّعُه وتعلن صمته ونهايته، هي خطابات تتموضع وبعمق في المجال الخاص برؤية سياسية تخفيًا تهميش المثقفين، وتقديمهم ككائنات حالمة ولا واقعية لتسويغ الاستفراد بالفئات الهشة، والشرائح الرَّخْوَة داخل المجتمع، ولِتَيْسِيرِ ممكنات التسلط والاستبداد . يشير المثقف، الشاعر عبد اللطيف اللعبي في عمل مكثف عبارة عن رسالة متعددة المخاطبين والمتلقين المفترضين[24] أن المثقفين كأقلية يكونون وفق قاعدة نادراً ما تَمّ تكذيبها، مقدمين على غيرهم

لأنهم على وعي بأن دَحْرَ الطغيان لا يتحقق إلا بالإعداد لذلك، وتجديد المعرفة والفكر والخيال، وهنا تبرز قيمة ما هو ثقافي الذي انتبه إليه المفكر عبد الله العروي، حين ركز عل الجوانب الفكرية والأبعاد الثقافية في تاريخنا، عوض الاقتصار على الجوانب السياسية والاقتصادية فقط .

استنتاج مفتوح: في تجاوز الوظائف التقليدية للمثقف

يتأكد إذن أن جاذبية المرجعية الكلاسيكية الخاصة بعلامتين فكريتين، هما غرامشي وسارتر هي جاذبية لم تعد لها نفس القوة والتأثير على الأقل على مستوى الإحالة والاستشهاد، وإن كانت الدلالات والوظائف المسندة لمفهوم المثقف العضوي (غرامشي)، كما لمفهوم المثقف الملتزم (سارتر)، لازالت ممتدة على مستوى الحاجة العملية الداعية لضرورة حضور المثقف في المجال العمومي ووجوب «حشر أنفه فيما لا يعنيه»، رغم تباين تسميات وتوصيفات، سياسة وإيديولوجيا وثقافة، المثقف العربي، بين مثقف يساري ويميني، محافظ وحداثي، قومي وإسلامي. من غير المعقول أن نسند للمثقف أدواراً بطولية تتجاوز الحجم الطبيعي لتأثيره مقارنة برجل السياسة، وصحيح، أيضا، أن المدونات التاريخية والمحكيات الموثقة لمسارات التعالق بين الثقافي والسياسي في مسارات مثقفين تظهر حضورهم في مجال السياسة واحتراقهم بأسئلة التاريخ، (ابن خلدون، ابن رشد، ماركس، غرامشي، بلوخ، سارتر ... إلخ)، إلا أن المؤكد في العشرية الراهنة من قرننا الحالي هو أن المقام المفاجئ للثورات العربية التي سميت بـ «الربيع العربي»، قد جدد المقال حول وظيفة المثقف، حيث تقاطعت معظم التحليلات والاستنتاجات في إثبات غياب المثقفين عن دائرة «صنع» الثورة والتأثير في مجرياتها وتغذيتها بدماء التفكير والتنظيم والاقتراح، والحال أن حدث الثورة المفاجئ لشرائح المثقفين، كما لشرائح السياسيين الكلاسيكيين الذين استطابوا أدوات الفعل والفهم الكلاسيكيين للممارستين الثقافية والسياسية، هو حدث أعلن في لحظته عن تجاوز الأدوار المكرسة في الماضي، والمسندة لرجل الثقافة كما لرجل السياسة.

أما في الحالة المغربية، فقد تبين أن نشأة المثقف المغربي المعاصر قد تداخلت، وبقوة، كما تزاوجت مع مفاصل السياسة، سواء في المرحلة الكولونيالية (الاستعمارية)، أو بعدها، مع مرحلة الاستقلال الوطني، حيث أن حوليات الممارسة السياسية بالمغرب المعاصر، تكشف عن التكوين الثقافي لفئة رجال السياسة، وتحقق صفة المثقف فيهم، خاصة في مرحلة مواجهة الاستعمار، وتشكل الإيديولوجيات الوطنية، وهو ما تفصح عنه، كما تحتضنه أسماء أساسية كعلال الفاسي، بلحسن الوزاني، المهدي بنبركة، عبد الرحيم بوعبيد، أبو بكر القادري، وغيرهم . إلا أن مرحلة الاستقلال، وبحكم طبيعة المواجهة بين المؤسسة الملكية والقوى السياسية ذات الأصول الوطنية، قد أفرز الحاجة إلى مثقفين ارتبطوا تكوينا وانتماء بفترة محددة، أو طيلة حياتهم بانتمائهم للكتلة الوطنية، ولمنظومة اليسار الإيديولوجي، وهو ما تعلنه حوليات



حوليات الممارسة السياسية بالمغرب المعاصر، تكشف عن التكوين الثقافي لفئة رجال السياسة، وتحقق صفة المثقف فيهم، خاصة في مرحلة مواجهة الاستعمار، وتشكل الإيديولوجيات الوطنية، وهو ما تفصح عنه، كما تحتضنه أسماء أساسية كعلال الفاسي، بلحسن الوزاني، المهدي بنبركة، عبد الرحيم بوعبيد، أبو بكر القادري، وغيرهم

النشأة والإنتاج الفكري لأسماء أساسية في حقول الفلسفة والعلوم الاجتماعية والإبـداع الأدبي، أسماء ارتبطت بعلامات أساسية في سيرورة الفكر والإبداع العربيين، كعبد الله العروي، ومحمد عابد الجابري، وعبد الكبير الخطيبي، وعلي أومليل، وسعيد بنسعيد، ومحمد برادة، ومحمد الأشعري، وعبد الكريم غلاب، وأحمد اليابوري وغيرهم. إلا أن منعطف «التناوب التوافقي»المعلن عنه منذ مطلع سنة 1998 مع حكومة الأستاذ عبد الرحمان اليوسفي، هو منعطف حمل بذور تفكك، ليس فقط لكتلة وطنية نهجت نهج الممانعة ضد الحكم طيلة أربعة عقود (1958-1998)، بل حمل بذور تفكك داخل كتلة المثقفين التي توزعت عناصرها باستثناء الرموز الكبيرة بين دواوين وزارية، فخفتت أصواتها الثقافية، وجفت في عروقها دماء العطاء الإبداعي والتجديد في اقتراح الأفكار.

هنا تتأكد الحاجة لإنجاز سوسيولوجيا المثقف المغربي، والكشف عن الرهانات الحقيقية والمصالح الموضوعية التي وجَّهَتْ ممارسته الثقافية طيلة عقود، وهي الممارسة التي اختلطت قَسْراً لا اختياراً من طرف المثقف بالممارسة السياسية (بل والحزبية بالمعنى الحرفي والحصري للكلمة)، وهنا، أيضا، تتأكد الحاجة لسوسيولوجيا ترصد التغيرات الجديدة، في العمل الثقافي، كما في العمل السياسي، كتغيرات تنتجها شبكات التواصل الاجتماعي، والوسائط الاتصالية الحديثة، التي أظهرت منذ حدث **«الربيع العربي»** أننا أمام جيل جديد من أشكال الممانعة السياسية، وأساليب ممارستها وأدوات التعاطي مع الشأن الثقافي كما مع تحولات التاريخ وأسئلة السياسة، وهو لا جيل قد يعلن تجاوز الحاجة التقليدية إلى المثقف، خاصة بعد المنعطفات العنيفة والسلبية لثورات 2011-2010 والتي دخلت أنفاقا مظلمة، ومسارات لا متوقعة لحروب مدمرة للبناء العمراني ومفككة للقواعد الأخلاقية للوجود الإنساني، خاصة ببلدان سوريا والعراق واليمن وليبيا ؟



إحـــالات مرجعيـــة

1. جان بول سارتر : دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ص 11

2. ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت - القاهرة، ط 3،2012، ص ص 87-86

3. جيرار لوكليرك، سوسيولوجيا المثقفين، ترجمة جورج كتورة، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2008 ص ص 90-80

4. محمد سلام شكري، من أجل تجديد التزام المثقفين، مجلة فكر ونقد، الرباط، عدد 81، شتنبر 2006، ص ص 34-19

5. Hannah Arendt, le système totalitaire, ed . Seuil , Paris , 1972 , P 59 .

6. محمد سلام شكري، مصدر مذكور، ص 34

7. عزمي بشارة، المثقف والثورة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة كراسات الكلية، رقم 6، 2013، ص ص 9-8 .

8. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي - دار الطليعة، الدار البيضاء – بيروت 1982، ص 55 .

9. محمد محفوظ، الحضور والمثاقفة، المثقف العربي وتحديات العولمة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2000، ص ص 43-39 .

10. عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص ص 42-39 .

11. نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1995، ص 29

12. يقول عبد الله العروي »هكذا انكشفت لعبده المفارقة : مجتمعان احدهما يقول أنه إسلامي ويطبق في حياته اليومية ما دعا إليه الإنجيل من زهد في العلم ومنافعه ومن اعتقاد في الخوارق والكرامات ومن مجافاة للعقل،و الثاني يقول إنه مسيحي ويعمل بعكس ما جاء في كتابه المقدس، فلا يعتزل الدنيا، ويتصرف كما لو كانت سنن الكون لا تخرق أبدا، بل يعتبر النظر في الخليقة، والانتفاع بها ضربا من ضروب العبادة . عكس ما يظن المسلمون والنصارى على السواء ما وافق مجتمع العقل والعلم، القائم في الغرب هو ما دعا إليه القرآن، وما يوافق المجتمع الذي يعيش فيه مسلم اليوم أي مجتمع الكسل والجهل والتوكل هو ما جاء في الإنجيل «، عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1996، ص 53 .

13. نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة، ص ص 53-51 .

14. عزمي بشارة، المثقف والثورة، ص ص 29-28 .

15. بنسالم حميش، عن المثقفين وتحولات الهيجمونيا، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، العدد 13، صيف 2015، ص 21 .

16. عزمي بشارة، مقاربات نقدية للرائج حول المثقف، مجلة تبين، عدد 13، صيف 2015، ص 7 .

17. أمحمد صبور، المعرفة والسلطة في المجتمع العربي، الأكاديميون العرب والسلطة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1992، ص ص 194-193 .

18. حول مساهمات المثقف الوطني في نقد الإيديولوجيا الاستعمارية، واقتراح مشروع لإصلاح مجتمعي انطلاقا من المنظومة الفكرية السلفية، انظر محمد سلام شكري، السلفية الإصلاحية، المجتمع وقيمة الحرية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2015 .

19. Fadma Ait Mous Et Driss Ksikes , le métier d'intellectuel , ed . En Toutes lettres, Casablanca , 2014 , p 26 .

20. Ibid , p p 32-33

21. صلاح بوسريف، المثقف المغربي بين رهان المعرفة ورهانات السلطة، منشورات دفاتر وجهة نظر، العدد 28، الرباط، 2014، ص ص 67-66 .

22. عزمي بشارة، المثقف والثورة، ص 31 .

23. Pierre Bourdieu , Homo Academicus , ed . Minuit, Paris, 1984 .

24. عبد اللطيف اللعبي، مغرب آخر، رسالة إلى المواطنين، ترجمة مبارك مرابط، منشورات أخبار اليوم، 2014، ص ص 22-21 .

كتابات في الفكر والنقد



إدريس الخضراوي

نظرية ما بعد الكولونيالية وصدى فكر ما بعد البنيوية

تمهيد:

تلتقي دراسات ما بعد الكولونيالية Postcolonial Studies، على مستوى الأسئلة التي ما فتئت تطرحها في الحقل الفكري والأدبي العالمي منذ العقدين الأخيرين من القرن الماضي، بالنظريات والاتجاهات الفكرية الجديدة، مثل ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، وما بعد الماركسية، التي أحدث ظهورها تحولاً كبيراً في مسار الدراسات الأدبية، ورجَّةً عميقة للتصوُّرات والمفاهيم عن الأدب التي كانت سائدة من قبل، خاصة إبَّان الحقبة التي شكّلت البنيوية عنوانها الأعرض. وكما يرى رامان سالدن، فالأفكار الجديدة غالبا ما تَسْتَثِيرُ الرُّؤَى المُحافِظَة على القديم[1]، مما يؤدي إلى مُقاوَمَتِها ورفضها. ولما كانت دراسات ما بعد الكولونيالية تمثل إبدالاً جديداً في الحقل النقدي والفكري، فإن العملَ على إدماجها في المجال الثقافي والفكري لم يكن أمراً سهلاً أو مُيَسَّراً.

نعتقد أن هذا الوضع يَرْتَدُّ إلى الطبيعة المحافظة للمؤسسة الأكاديمية وبنيتها التي غالبا ما تنتصر لما هو قائم عبر السيطرة على الحقل المعرفي، واحتكار سلطة اختيار المعرفة التي ينبغي أن تُقَدَّمَ على أساس أنها "أصيلة" و"علمية". ويُفَسِّر هذا الموقف ما ألمحَ إليه الناقد الما بعد كولونيالي إيف كلافارون[2]، حينما اعتبر أن سؤال "ما العمل بالدراسات المابعد كولونيالية؟"، والذي شَكَّلَ عنوان الندوة التي احتضنتها فرنسا عام 2006، عَكَسَ بشكل أعمق الانزعاج السائد في الأوساط الأكاديمية إزاء ما بعد الكولونيالية[3]، بوصفها تياراً بحثياً مُتَعَدِّد التخصُّصات. وهذا ما أكَّدَه، أيضاً، الباحث جون مارك مورا في كتابه "الآداب الفرنكوفونية ونظرية ما بعد الكولونيالية". ولم يكن وضع هذه النظرية في السياق العربي مُخْتَلِفاً، بل بَدَتْ مثل غيرها من النظريات الوافدة مُكْتَنَفَةً بالالتباس والغموض[4]، إلى درجة أن المنظور إزاءها اتَّسَمَ بكثير من الرِّيبَة والشَّك والحَذَر، حيث اعْتُبِرَتْ مُجَرَّدَ خليطٍ من أمْشَاجٍ مختلفة، وأن أساسها الإبستمولوجي هش وغير واضح.

ولما كانت دراسات ما بعد الكولونيالية تمثل إبدالا جديداً في الحقل النقدي والفكري، فإن العملَ على إدماجها في المجال الثقافي والفكري لم يكن أمراً سهلاً أو مُيَسَّراً

بما أن دراسات ما بعد الكولونيالية تَتَعَيَّنُ بوصفها امتداداً لميراث ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، فقد انطلقت من رؤية مختلفة للثقافة بشكل عام وللأدب ما بعد الكولونيالي بنحو خاص، وهو ما شكّل تَحَدِّياً كبيراً، بالنسبة للمناهج النقدية والمقاربات

السائدة. فالمكونات التي جرى اسْتِبْعَادُها من قبل الدارسين المتأثرين بالبنيوية، كالنزعة الإنسانية، والتاريخ، والسياقات الاجتماعية والثقافية، بذريعة أنها تُـقَـلِّـلُ من قوة الدراسة الأدبية، وتعيقُ تطوُّرَها نحو القراءة العلمية الموضوعية للنص الأدبي، هي ما شدّدت دراسات ما بعد الكولونيالية على أهميتها ومركزيتها في فهم العمل الأدبي، إذ لم ترَ إليه على أساس أنه ظاهرة معزولة أو خارج التاريخ، وإنما هو يرتبط بعلاقة متداخلة بذات مُـؤَلِّـفِـه، وبالعالم الذي يتحقق فيه. وعلى هذا الأساس، تَـمَـثَّـلَ رهان دراسات ما بعد الكولونيالية في التركيز على الشروط التي تُنتَجُ في إطارها المعرفة حول الذات والآخر، وذلك بغية تقويض الخطابات الاستعمارية وأنساقها التمييزية، ونقد كل مظاهر العمومية التي تُقْـصِي الاختلاف وتَتَنَكَّـر للغيرية[5]. ويظهر هذا التوجه بشكلَ واضح في الأعمال الأدبية التي تُـقَـدِّم قراءة جديدةً للسَّـرْديات الاستعمارية التي أنْـتَجَتْ خـطاباً مُـتَمَـرْكِـزاً، فيما هي تَحْـتَفي بالهوية الشخصية والثقافية والوطنية التي تُـمَـثِّـل عملية بنائها تحدِّياً كبيراً. وقد ميَّزَتْ الباحثة المصرية رضوى عاشور في دراستها اللَّـمَّـاحَة "التابع ينهض"، بين تَـوَجُّـهَـيْن نقْـديَـيْن هيْمَـنَا على دراسة الأدب الإفريقي. يَـتمثلُ الأولَ في "أبواقَ المؤسّسة الثقافية الإمبريالية الذين يمارسون نوعاً من الإرهاب الثقافي يَـتَبَدَّى في الإعلاء من شأن كاتب والحَـطّ من شأن آخر، بلا وَجْـه حَـقّ، بل لأغراض سِّياسية في نفوسهم (...) أما الاتجاه الثاني فيتَمثَلُ في الكتابات النقدية التي يَجتهدُ أصحابها في تقديم وفهم الأدب الأفريقي، ونلاحظ بالرغم من ذلك أن معظم هذه الكتابات تسقط في إطلاق أحكام نقدية خاطئة بسبب الموقف السياسي المحافظ للناقد الذي يأبى أن يتعامل مع أدب سياسي إلا على أنه أدب دعائي، بسبب التمسُّـك ببعض المفاهيم الأدبية الشائعة كمفهوم العالمية الذي يقصد به الناقد دائماً ما هو مشترك بين أبناء العالم الأوروبي الأمريكي، أو بسبب البُعد الشديد عن الواقع التاريخي الذي أنتج هذا الأدب وعدم بَـذْل الناقد لما يكفي من جهد لفهمه"[6].

ماهي-إذن- أصول هذه النظرية؟ وما علاقتها بالدراسات الثقافية؟ وما طبيعة الافتراضات الجديدة التي يَقومُ عليها نقدها لمحمولات الخطاب الاستعماري؟ وكيف أسهمت ما بعد الكولونيالية في إثراء حقل الدراسات الأدبية؟

اعتبارات عامة

لا شكّ في أن دراسات ما بعد الكولونيالية تُعَـدُّ من بين الإبدالات النقدية التي غيرت النظرة إلى الأدب ودراسته منذ العقدين الأخيرين من القرن الماضي. فقد تكرّست جهود الباحثين المنضوين في هذا الحقل، أول مرّة، لنقد الخطاب الاستعماري الذي يشملُ الأرشيف والنصوص المختلفة، التاريخية والتخييلية التي بَنَى عليها الغرب، خاصة الإمبراطوريات الاستعمارية، المعرفة بالبلدان والشُّـعوب التي تعرَّضت للاحتلال، لِـيَغْـدُو مع بداية الألفية الثالثة تياراً تأويلياً مُـهَـيْمِـناً، يتقصّى العلاقة بين الثقافة والسلطة، ويكشف عن تَمَـظْهُرَاتِـها في الأنساق المُضْـمَـرَة، والتَّمْـثِـيلات المُتَحَـيِّزَة، التي تنطوي عليها النصوص والأعمال الأدبية والفنية، التي يتم إنتاجها في مناخ التَّواطُؤ بين السّـلطة والمعرفة، كما يَسْـتَكْـشِـفُ، من جهة أخرى، ضروب الرّدّ والمقاومة التي تَتَخلَّـلُ ثقافات وآداب ما بعد الكولونيالية. ويشير هذا المصطلح (أدب ما بعد الكولونيالية) إلى تلك الأعمال الطليعية المتأثرة بالشرط الاستعماري، والتي تتبلور على حدود التَّـمَـاس والتَّداخُـل بين الثقافات والهويات المتعددة، وتَنْهَـلُ من ذلك التَّـوَتُّـر والتَّجَـاذُب مُـتَعَـدِّد الأشكال مع طرائق التفكير والإبداع الغربية.

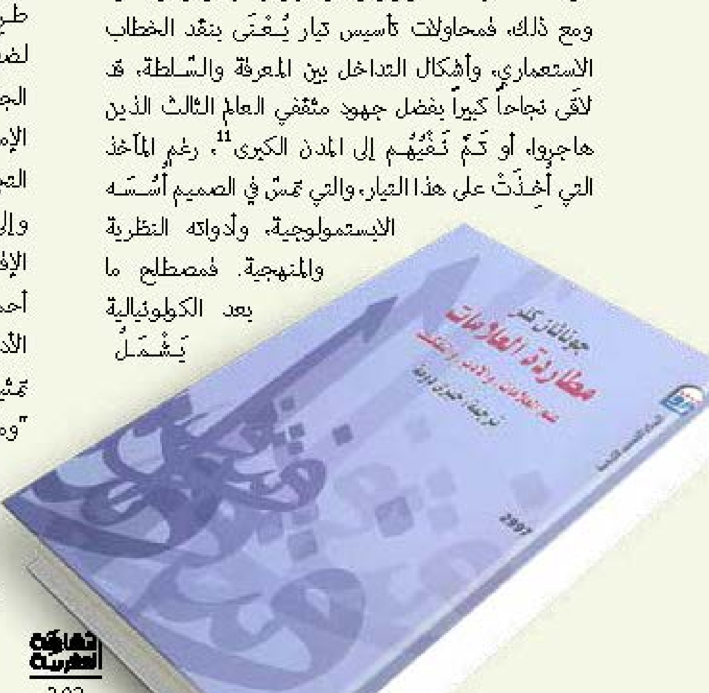
إذا كان حَـقْـلُ ما بعد الكولونيالية يتعلّـق بالعديد من

يشير هذا المصطلح (أدب ما بعد الكولونيالية) إلى تلك الأعمال الطليعية المتأثرة بالشرط الاستعماري، والتي تتبلور على حدود التَّمَاس والتَّداخُل بين الثقافات والهويات المتعددة، وتَنْهَلُ من ذلك التَّوَتُّر والتَّجَاذُب مُتَعَدِّد الأشكال مع طرائق التفكير والإبداع الغربية

التخصُّصات مثل التاريخ، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والسياسة، والاقتصاد، واللغويات، فإنه يَسْتَمِدُّ الدَّعْمَ، كذلك، من النقد الأدبي الذي هو، بطبيعته، مُتَصِلٌ بهذه العلوم كلها، مثلما هو متصل بموضوع تفكيره وتحليله وتقويمه، أي الأدب بأنواعه المختلفة[7]، بل من رحم الدراسات الأدبية، ولد هذا الحقل كما تدلّ على ذلك اهتمامات أبرز منظريه. ومن هذه الزاوية، تَنْدَرِجُ ما بعد الكولونيالية ضمن ذلك المنظور النقدي ما بعد البنيوي الواسع الذي برز خلال بداية السبعينيات، والذي يعامل الأدب والقراءة وكأنهما خطأ أو تشويه تاريخي متكرر[8]. ومعنى هذا أن تَعَدُّدَ ضروب التفسير لا يعطي المشروعية للتأويل الجديد الذي تُشَيِّدُه دراسات ما بعد الكولونيالية وحسب، بل يبيّن كذلك أن الأدب يتميز بكونه يَسْتَعْصي على التحديد والضَّبْط، لدرجة أن الإقدام على دراسته وتحليله بهدف الإمساك بدلالته النهائية، غالبا ما يَؤُولُ بهذه القراءة إلى أن تصبح مجرد ماض كما ألمع إلى ذلك رولان بارت في كتابه س/ ز[9]. ولهذا السبب، ربّما، يقول بول دي مان: "إن النقاد يقعون في مفارقة ظاهرية، ففي أشدّ لحظات الاستبصار النقدي يبدي هؤلاء النقاد أعظم قدر من العمى"[10].

وعليه، فهذا النهج المُنْفَتِح على علوم وتخصُّصَات مُتَعَدِّدَة، يجعلُ من الصَّعْب، للغاية، تحديد نطاقِ دراسات ما بعد الكولونيالية ومفهومها جغرافيا وعلميا؛ ومع ذلك، فمحاولات تأسيس تيار يُعْنَى بنقد الخطاب الاستعماري، وأشكال التداخل بين المعرفة والسّلطة، قد لاقى نجاحاً كبيراً بفضل جهود مثقفي العالم الثالث الذين هاجروا، أو تَمَّ نَفْيُهُم إلى المدن الكبرى[11]، رغم المآخذ التي أُخِذَتْ على هذا التيار، والتي تمسّ في الصميم أُسُسَه الابستمولوجية، وأدواته النظرية والمنهجية. فمصطلح ما بعد الكولونيالية يَشْمَلُ "مجموعة من الاستراتيجيات النظرية والنقدية التي تُسْتَعْمَلُ للبحث في الثقافة (الأدب، السياسة، التاريخ...) في المستعمرات السّابقة للامبراطوريات الأوربية، وعلاقتها ببقية العالم"[12]. ويمكن القول إن نقطة التلاقي، (ولكن أيضا نقطة البداية)، لجميع هذه المجالات، هي التفكير النقدي في المواجهة التي حدثَتْ بين الحضارات والثقافات من قبل، فيما يتعلق بالاستعمار، وإنهاء الاستعمار، وجميع الظواهر الأخرى المتعلقة بها[13]. وفي هذا المستوى، يتجلى الدور الذي نهض به باحثون جامعيون من طراز إدوارد سعيد وهومي بابا وغاياتاري سبيفاك الذين قادتهم تجربة الهجرة والمنفى، وتَقَصِّيَاتِهِمُ العميقة للماضي الاستعماري، وكذلك قراءتهم للفلاسفة الفرنسيين أمثال فوكو ودريدا ودولوز، إلى خلخلة أسطورة "الضَّلاَلِ" الكسول التي تقع في لُبِّ المَرْوِيَات الغربية حول الشرق، من خلال القيام بتفكيك التقليد الغربي، ونقد مظاهر التمركز العرقي في الآداب والنظريات الجمالية الأوربية.

من الواضح أن هذه المسألة أي علاقة دراسات ما بعد الكولونيالية بمثقفي العالم الثالث، تَرْتَدُّ عند الباحث الباكستاني إعجاز أحمد إلى ما هو أبعد من القراءات التي انْصَبَّتْ حول المُعْتَمَد المُكَرَّس، كالقراءة التي قام بها إدوارد سعيد ومنظرو مدرسة التابع. فهو يرى أن مسألة ارتباط الأدب بتكوُّن الامبراطوريات والمُسْتَعْمَرات طُرِحَتْ في الأكاديمية الأمريكية، أول مرّة، استجابة لضغوط قومية. وعليه، فهذه القضية طُرِحَت في الجامعات الأمريكية "لا من حيث فوائد الأدب في بناء الإمبراطوريات وتمثيلها في آسيا وأفريقيا، بل بالعلاقة مع التجربة السوداء في داخل الولايات المتحدة الأمريكية"[14]، وإلى الضغط القومي الأسود الذي أَثْمَرَ اعترافاً بالأدب الإفريقي في المناهج الأدبية الأمريكية، ويُضيفُ إعجاز أحمد معارضة حرب فيتنام التي أثارت في حقل الدراسات الأدبية على وجه التحديد، مسألة الكيفية التي جرى بها تمثيل المستعمرات والإمبراطوريات في الآداب الغربية. "ومنذ ذلك الحين، جرت إعادة قراءة، مُقْتَبِرَة لأجزاء في الأقل من المعتمد المكرّس القائم. وراحَ يلوح لبعضهم، تدريجاً، أنْ لا مجالَ لقراءة الأدبين الإنكليزي والفرنسي، إن لم يُؤْخَذ في الحُسبان حضور التجربة الاستعمارية التكويني في هذين الأدبين"[15].





رغم الانتشار الواسع لهذا الفكر في مناطق مختلفة من العالم، فإن مفهومه يَتَّسِمُ بعدم الوضوح، إذ يختلفُ معناه باختلاف المرجعيات والتقاليد الفكرية والثقافية، شأنه في ذلك شأن بعض المصطلحات القريبة منه مثل "ما بعد الحداثة"، و"ما بعد البنيوية"، و"ما بعد الماركسية".

لهذا ليس غريبا أن يلاحظ المرء أن التعريفات التي تُعطى لمصطلح ما بعد الكولونيالية متعددة بتعدد الباحثين، وكذلك باختلاف المنطلقات الإبستمولوجية، والخلفيات الإيديولوجية، ما يجعل عملية تحديد المصطلح ليست فقط عملية مستحيلة، وإنما كذلك عملية غير مُجْدِيَة.

ففي دراسة نُشِرَتْ بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية لكتاب **Les Lieux de la culture** لـ هومي بابا[16]، يميزُ الباحث جون بيمبوم بين ثلاثة أنماط من الاختلاف الدلالي التي يطرحها مفهوم ما بعد الكولونيالية بين تصورات النقاد في الدول الناطقة بالإنجليزية، ونظرائهم من النقاد الفرنسيين. يتعلق **أولها** بالمصادر، إذ في الوقت الذي يُثْبِتُ المنظور الفرنسي ما بعد الكولونيالية في حقل التاريخ، يتميز المنظور السائد في الفضاء الأنجلو أمريكي بالطابع البحثي متعدد التخصصات، فهومي بابا الذي يعدّ من رواد هذا التيار يستمدّ مفاهيمه في كتابه: "**موقع الثقافة**"[17] من حقول متعددة، كالأدب والفلسفة والتاريخ والسياسة.

أما **الثاني** فيتمثل في علاقة هذا التيار بالنظرية الفرنسية FRENCH THEORY. فمفكرو ما بعد الكولونيالية في الدول الناطقة بالإنجليزية، ينهلون من معين النظرية الفرنسية التي يحظى منظروها بشعبية كبيرة في الجامعات الأمريكية. فهومي بابا يُحِيلُ على دريدا، ويستدعي لاكان، ويجادل ميشيل فوكو، بينما ظلّت هذه المصادر على الهامش، ولم تُثِر أي اهتمام بالنسبة للباحثين الفرنسيين. وقد أبرز الباحث فرانسوا كوسي التأثير القوي للنظرية الفرنسية على المثقفين الأمريكيين خلال أواخر السبعينيات، حيث نشطت في الجامعات الأمريكية حركة تأويل واسعة للنصوص الفرنسية، خاصة نصوص دريدا وفوكو ودولوز التي صارت أقرب، أكثر من أي وقت مضى، من حقل الأدب[18]. أما **الثالث** والأخير فيطاول المنهج والسياسة. فإذا كان الباحثون الفرنسيون يتعقبون الروح الاستعمارية في أشكال التمييز التي تُقَوِّضُ المجتمعات اليوم، فإن نظراءهم في الدول الناطقة بالإنجليزية، يَتَبَنّوْن منهجاً جذرياً ومَصْقُولا بعناية. وفي هذا الجانب، أيضا، يَتَعَيَّنُ هومي بابا بوصفه أنموذجا مثاليا. فالبادئة "**ما بعد**" لا تعني، من منظوره، مرحلة تالية، وإنما تعني "أبعد من ذلك". ومن ثمة فمجهوده الكامل يتلخص في عدم التفكير في عواقب الاستعمار، ولكن التفكير فيما هو "أبعد من ذلك" أي ظهور تحرّر محتمل، حيث يمكن في نهاية المطاف تحدي المنطق الثنائي والخطابات الحربية، في الفترات الفاصلة بين المستعمِر والمستعمَر"[19].

في نفس السياق ترى الباحثة فالانتينا بانكالدي Valentina Pancaldi، أن الصعوبة التي يطرحها مصطلح ما بعد الكولونيالية، تكمن في الالتباس والغموض الابستمولوجي الذي يَكْتَنِفُه. ومن ثم فهي تُمَيِّزُ بين دلالتين بخصوص البادئة "ما بعد". فالانطلاق من الدلالة التاريخية لمفهوم ما بعد الكولونيالية، يعني أن بلداً ما قد حقق التفكيك

فإذا كان الباحثون الفرنسيون يتعقبون الروح الاستعمارية في أشكال التمييز التي تُقوِّض المجتمعات اليوم، فإن نظراءهم في الدول الناطقة بالإنجليزية، يَتَبَنّوْن منهجاً جذرياً ومَصْقُولا بعناية

وإذا كانت البادئة ما بعد Post، في مصطلح ما بعد الكولونيالية، أوسع من أن تُـخْتَزَل في الدلالة على قراءة خطية للتاريخ، أو على مرحلة لاحقة تتعلق بالفترة الاستعمارية، فإن شرط ما بعد الكولونيالية لا يمكن أن يُـدْرَسَ بمعزل عن التجربة الاستعمارية.

السياسي للاستعمار بعد الاستقلال، من دون الأخذ بالاعتبار بعض البلدان التي لا تزالُ تخوض الكفاح من أجل التحرّر الاقتصادي. وترى هذه الباحثة أن البُعد الإيديولوجي يكمنُ ها هنا، لأن البادئة "ما بعد" تنطوي على الاعتراف بـمرحلة لم تتحقق بعد. وقريب من هذا ما يُـلْمِع إليه فرانسوا ليوتار عندما يُشَـدِّد على استحالة الحديث عن ما بعد الكولونيالية، لأن الدينامية الاستعمارية ما تزال قائمة، كما أن حصول بعض البلدان على الاستقلال السياسي، لم يتزامن مع انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية أو تقهقرها. "لهذا السبب، يمكن للمرء أن يجد العديد من التنويعات تتعلق بكتابة مصطلح ما بعد الكولونيالية سواء بإضافة العلامة الفاصلة والواصلة أو بحذفها، مثل "ما بعد الاستعمار" أو "ما بعد- الاستعمار" أو "ما بعد/ الاستعمار"؛ حيث يشير اختيار مُتغَيّر الرسم إلى إيديولوجية وموقف من يكتب"[20].

أما الدلالة الثانية فهي التي يعبّر عنها الباحثان فيجاي ميشرا وبوب هودج Vijay Mishra et Bob Hodge، حيث يُؤكِّدان على أهمية استعمال مصطلح ما بعد الكولونيالية بالجمع (Postcolonialismes)، لتفادي المشاكل التي يطرحها المفهوم بصيغة المفرد. ومن منظورهما، ثمة ما بعد كلونياليات عديدة، ومن الخطأ الحديث عن ما بعد كولونيالية واحدة. وفي هذا السياق يقول باتريك سلطان: "بلا شك هذه التسمية في صيغة المفرد غير مناسبة. فإذا كانت إحدى النظريات تمتلك حقًا ما تدعي به أنها قادرة على بلورة معرفة صحيحة في مجال محدد وقابلة للتعميم، فمن المشكوك فيه أن ما يُسَـمّى، باختصار، "نظرية ما بعد الكولونيالية" قد تَـمَّ تشكيلها بشكل نهائي، أو حتّى هي في طريق التَّشَـكُّل. إن الحديث عن النظرية ها هنا، يفترض أن تكون قادرة على تحديد هدفها، ومَـوْضَعَتـه في الزمن المناسب، لتقييده في الفضاء، وأخيراً لتقليصه إلى الوحدة. سيكون من الأفضل إذن الحديث عن أشكال من التنظير ما بعد كولونيالي"[21].

من الواضح- إذاً- أن التَّعَـدُّد الدلالي الذي يُمَـيِّزُ مصطلح ما بعد الكولونيالية، يَتعيَّنُ بوصفه إشكالا أساسياً يقعُ في صميم هذه النظرية. ولهذا يرى جون فرانسوا بايار أن "ما بعد الكولونيالية يشير إلى الحقيقة الملموسة التي تقول إن الإمبراطوريات الاستعمارية تنتمي إلى الماضي، أكثر منها إلى مشروع للتغلُّب على الانتقادات لما يبقى اليوم من هذا الماضي في طرائق الرؤية والخطابات التي تعبر عنه"[22]. وإذا كانت البادئة ما بعد *Post*، في مصطلح ما بعد الكولونيالية، أوسع من أن تُـخْتَزَل في الدلالة على قراءة خطية للتاريخ، أو على مرحلة لاحقة تتعلق بالفترة الاستعمارية، فإن شرط ما بعد الكولونيالية لا يمكن أن يُـدْرَسَ بمعزل عن التجربة الاستعمارية.

من هنا نرى أن من الطبيعي، بالنسبة لحركة فكرية تتميز بهذا الاتِّسَاع الذي يُغَطِّي عدداً من الحقول والاهتمامات البحثية، أن تواجه مشاكل من هذا النوع، سواء تعلّـق الأمر بطبيعة جهازها النظري والابستمولوجي، أو بطبيعة الموضوع الذي تشتغل عليه، وبحدوده التي ترسم له هويته وخصوصيته. فالنقد الذي يُـوَجَّـهُ لهذه النظرية، لا يصدر فقط عن خصومها، بل يُـقِـرُّ به كثير من نُـقَّـادهَـا، والمدافعين عن شرعيتها. يقول فردوس عظيم: "إن اتِّساع مدى نظرية ما بعد الكولونيالية هو مصدر قوتها لكنه في الوقت ذاته جعل منها ميدانا مرتبكا حتى إن الناقد ما بعد الكولونيالي كثيرا ما يجد نفسه في مواقف يكتشف عندها أن مرافئه السياسية والنظرية غير آمنة"[23]. ومن هذه الزاوية، فالإشكالات الإبستمولوجية، والدلالات المختلفة التي يثيرها مفهوم ما بعد الكولونيالية، عند من يشتغلون به من الباحثين والدارسين، ليست سوى مظهر من مظاهر قوة هذا التيار، وتَعَـدُّدِيَّة مقترحاته، وفعالية المساهمة

التي ينهضُ بها في بلورة المعرفة النقدية بالمجتمعات المعاصرة، وتفكيك ما هو قائم في صلب أَبْـنِـيَتِـها السياسية والاجتماعية والثقافية. وليس من الغريب أن يلاحظ المرء أن هذا الاختلاف لا يتوقف عند دلالة المصطلح، بل يمتدّ كذلك إلى أصول هذا التيار وتاريخ ظهوره، والمرجعيات النظرية والفكرية التي يحاورها، ويَـسْتَمِدُّ منها أدواته.

نقد ما بعد الكولونيالية وتأثير ما بعد البنيوية

نعتقدُ أن فهم المصادر التي اسْتَمَدَّت منها نظرية ما بعد الكولونيالية أدواتها ومفاهيمها، والمرتكزات الابستمولوجية التي قامت عليها، يتطلبُ ربطها باتِّجاهِ ما بعد البنيوية الذي ظهر بعد الانْحِسَار الشديد الذي تعرّضت له البنيوية أواخر الستينيات. وبينما تركّزَ اهتمام البنيوية على فكرة اللغة، باعتبارها تعايُشاً مع الواقع، ومن ثمّ صورة الواقع، باعتباره مبنيا من خلال عمل العلامات، وهذا ما ترجم في الدراسات الأدبية في صورة اهتمام بالبنيات الداخلية للعمل الأدبي، فإن ما بعد البنيوية التي "تؤكد على ضرورة النظر إلى التمثيل اللغوي باعتباره ناقِصاً بصورة ما أو محدوداً"[24]، سَتَهْتَمُّ بالخطاب في دلالته على الرسالة اللغوية من جهة، والمتكلم من جهة ثانية. ولما كان مفهوم الخطاب يَسْتَدْعِي وجود المتكلم والمخاطب، حتى عندما يكون هذا الأخير غائبا من الناحية الفيزيائية، فإن هذا البعد الحواري سيقود مُفَكِّرِي ما بعد البنيوية إلى الاهتمام بالذات التي أُعْلِنَ موتُها من قبل، وبالتالي أَبْعَدَتْ باسم العلم والموضوعية 25. إنّ هذه المركزية التي اتَّخَذَتْها الذات في فكر ما بعد البنيوية، سَتُشَكِّلُ مُنْطَلَقاً لنقاد ما بعد الكولونيالية، لاستجواب مجموعة من القضايا كـ "التأثيرات المفيدة للإمبراطورية" و"العنصرية" و"الاستغلال"، وهذه القضايا يُعَدُّ موقف الذات، من الاستعمار وما بعد الاستعمار، حاسِماً في فهمها وتفسيرها. وفي هذا السِّياق يُعَرِّفُ الباحث أشيل مبيمبي ما بعد الكولونيالية بأنها تيار فكري يمتلك مداخل متعددة، فهي أبعد من أن يُنظر إليها على أنها تمثل نظرية أو نسقاً مُغْلَقاً، فمن المبالغة اعتبارها نظرية. وبما أنَّها انْتَهَلَتْ من روافد متعددة، ومن بينها أشكال المقاومة ضد الاستعمار والإمبريالية، ومن تراث الفلسفة الغربية والعلوم الإنسانية، فقد جعل منها، ذلك كله، فكرا متفجراً. وهذا ما يمثل بالنسبة لها مصدر قوة وضعف في الآن ذاته. وعلى الرغم من أن دراسات ما بعد الكولونيالية تمثل تياراً متفجراً، فإننا نجد فيها طرائق من التفكير والاستدلال خاصة بها، وذات إسهام متميز في قراءة الحداثة[26].

ترتبط دراسات ما بعد الكولونيالية بعلاقة قوية بالتراث الفكري والنظري لنقاد ما بعد البنيوية الذين تبلورت جهودهم نهاية الستينيات في خضم الأزمة التي طاولت النزعة البنيوية، وتصورها للغة باعتبارها "بنية محددة جيداً، وواضحة التخوم تَشْتَمِلُ على وحَدات متناظرة من الدَّوال والمدلولات"[27]. ويمكن القول إن النَّقْلَة من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، هي نقلة من العمل إلى النص، ومن النظام إلى الكتابة، ومن الحضور إلى الغياب، ومن البناء المتماسك إلى التناثر والتشظي، ومن الأنواع الأدبية ذات الهويات المميزة إلى التناص الذي يقلب علاقة النصوص بالأجناس، ومن الدلالة الأُحادية التي يتعينُ على الناقد أن يتقصّاها بالنظر إلى النص على أنه موضوع مُكَتَّف بذاته، إلى الدلالة اللانهائية التي لا يمكنُ إرجاعها إلى معنى ثابت أو مركز أو جوهر. ويكفي التأمل في هذه الأفكار التي تَتَّكِئُ عليها ما بعد البنيوية، كي يظهر للمرء أنها مُسْتَمَدَّةَ من حقول مختلفة، كالتاريخ والأدب والفلسفة والعلوم الاجتماعية وغيرها.

والملاحظ أن العلاقة بين تياريْ ما بعد الكولونيالية وما بعد البنيوية، لا تقتصر فقط على الالتقاء في نقد أوهام مشروع الحداثة التي نمت في الأوساط الغربية منذ القرن

يُعَرِّفُ الباحث أشيل مبيمبي ما بعد الكولونيالية بأنها تيار فكري يمتلك مداخل متعددة، فهي أبعد من أن يُنظر إليها على أنها تمثل نظرية أو نسقاً مُغْلَقاً، فمن المبالغة اعتبارها نظرية

الثامن عشر، وتعرية ضروب انحراف التنوير عن مساره الأساسي، وتطلعاته الأولى من حيث هو مشروع عقلاني تحرّري وإنْسانَوِيّ[28]، بل تجاوز ذلك إلى استهداف مفكري ما بعد الكولونيالية العمل التفكيكي الذي باشره نقّاد ما بعد البنيوية، خاصة دريدا وفوكو وليوتار، حول السّرْديات الكبرى، التاريخية والسياسية والعلمية، التي فقدت مشروعيتها ومصداقيتها، ولذا "وجب استبدالها بالسرديات الجزئية والصغيرة، كما يجبُ استبدال الكلي بالجزئي والواحد بالمختلف"[29]. فالفيلسوف الفرنسي جاك دريدا "يصم بأنه نظام ميتافيزيقي كلّ نظام فكري يعتمد على أساس لا تمكن مهاجمته، أو على مبدأ أول أو قاعدة لا يمكن التشكيك بصحتها، ويمكن أن تبنى عليها تراتبية كاملة للمعاني"[30]. ويلتقي هذا النقد الذي يطاول النزعات المتمركزة، والهياكل القائمة للسلطة، وكذلك المقولات المطلقة والجاهزة، فضلا عن الحدود التي تحافظ على الهويات المميزة، مع حركة **ما بعد الحداثة** التي دشّنَتْ نقداً عميقاً لما آل إليه حال أوربا بعد الحرب العالمية الثانية، بعدما عمّ الخراب والدمار كل أرجائها. وهذا الوضع، هو ما دفع الوعي الأوربي "إلى القيام بعملية نقدية شاملة وجذرية لمشروع التنوير والحداثة"[31]. وإذا كان ديفيد هارفي يرى أن ما بعد الحداثة تتميز بالتنافر والاختلاف كعاملي تحرير في إعادة تعريف الخطاب الثقافي، حيث العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي هي التشظي، وغياب التحديد والشك العميق في كل الخطابات الشمولية والكلية[32]، فإن



الفيلسوف ليوتار يعرّف ما بعد الحداثة بأنها "ليست فقط وصفا لنوع من الشك الذي يظهر في ثنايا الحداثة، بل إنها أيضا موقف فلسفي وسياسي جديد بالدفاع عنه ضد من يزعمون مشروعية ومصداقية "الميتاقصص" في أي مجال من مجالات المعرفة والفكر"[33].

إن ما يجمع هذين التعريفين هو رفض التفسيرات الكلية التي تدّعي المعرفة الشاملة بالعالم. وهذا ما يُبْرِزُه تيري إيغلتون في هذا التعريف لما بعد الحداثة، على أنها "تُشير إلى موت ما وراء الروايات تلك التي كانت تتمثل وظيفتها الإرهابية السرية في وضع أساس لوهم تاريخ بشري "شامل" وإضفاء الشرعية عليه. نحن الآن في سياق عملية الصحوة للانتقال من كابوس الحداثة، مع عقلها المزيف *(Manipulative)* وتبجيلها المبالغ به لفكرة الكلية، إلى التعددية الراسخة ما بعد الحداثية، تعددية المجال المتنافر اللامتجانس لأساليب الحياة وألعاب اللغة التي تخلّت عن دافع الحنين إلى الكليات وشرعنتها، وعلى العلم والفلسفة أن يتخليا بالتالي عن ادعاءاتهما الميتافيزيقية الفخمة والنظر إلى نفسيهما بتواضع أكبر وباعتبارهما فئة أخرى بالضبط من الروايات"[34].

من أكثر المواقع التي يتجلّى فيها تأثير نقاد ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية في نظرية ما بعد الكولونيالية، حقل "أدب الكومنولث"، الذي يشمل الآداب التي أُنتِجَتْ في المجال الجغرافي الذي كان خاضعاً للسيطرة الإنجليزية، مثل أستراليا وكندا وزيلندا الجديدة والهند وإفريقيا الجنوبية. ومن بين المضامين التي يهتم بها هذا الأدب الواسع والغني، التجربة الاستعمارية وأثرها في واقع هذه المجتمعات الاقتصادي والسياسي والثقافي. ويقدّم أدب الكومنولث على أساس أنه حامل لقيم كونية تنهل من النزعة الإنسانية الغربية. ولهذا سيتعرّض لأزمة شديدة منذ الستينيات من القرن الماضي، بفعل المراجعات العميقة التي طاولت، خلال هذه المرحلة، النزعات الحتمية والوثوقية في العلم الحديث وفي سرديات الحداثة. وفي هذا الإطار انتَقَد نقاد ما بعد الكولونيالية المفارقات الكامنة في صميم مفهوم "أدب الكومنولث"، خاصة ما يتعلق بالمقاربة الليبرالية الأنسنية لهذا المشروع الامبريالي الجديد، كما كشفوا القناع عن نزعة التمركز العرقي التي تجعل من أوربا، وإنجلترا على وجه الخصوص، الذات التاريخية المتاحة استناداً إلى

كي نلمس ذلك الاعتراف بدور فكر ما بعد البنيوية في استجلاء كثير من الظواهر التي فكر فيها هؤلاء الباحثون، مثل دراسة "الآخر"، و"التمثيل" و"الاختلاف" و"الهامشية" و"المقولات النهائية" و"الكلية". وهي كلها ظواهر حقيقية مخفية في ثنايا خطاب الحداثة، وتكشف عن مدى احتفائها بالسلطة وبالعقلانية والبيروقراطية المؤسساتية

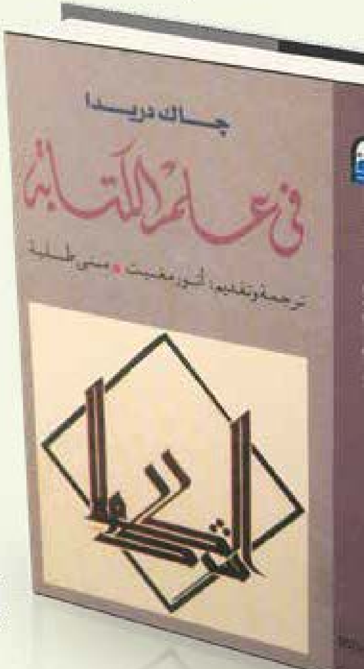
المفهوم الهيجلي الخطي للتاريخ. ويمكن أن نلاحظ أن نقد ما بعد الكولونيالية لأدب الكومنولث وللآداب الجديدة، يظهر خطوط التماس بين هذه النظرية واتجاهات ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، وتحديدا فيما يتعلّق بالسعي إلى تجاوز السقوط في التعميم والتبسيط المُخل. فإذا كانت نظرية ما بعد الكولونيالية تتقصّد إلى نقد الأنسنة المظلمة، وتفكيك الذات الإمبريالية الغربية، وذلك بتفكيك التناقض الكامن في كون أوربا شكّلت الآخر وفي نفس الوقت منعته من تحقيق استقلاله الذاتي، وتمثيل نفسه بنفسه، فإن مقولات مُنظري ما بعد البنيوية، خاصة فوكو ودريدا، تمثل نقطة الإرتكاز بالنسبة لهذا المشروع. وفي هذا السياق ترى الباحثة فالانتينا أركاباديا: "إن دراسات ما بعد الكولونيالية التي استثمرت مفهوم الاختلاف، قد عملت على تفكيك المقولات السائدة للثقافة الاستعمارية الغربية، مثل العرق والتابع والهوية الوطنية، كما أن نقادها رفضوا التوظيف الإيديولوجي لهذه المقولات من قبل الخطاب الاستعماري. فاستناداً إلى الفكر ما بعد البنيوي، أمكن لنظرية ما بعد الكولونيالية أن تنزع الحُجُبَ عن الكيفية التي تعمل بها اللغة على تشييد الاختلافات وضمان حركتها"[35].

من المعروف أن نقاد الدراسات الثقافية، غالبا ما ينظرون إلى دراسات ما بعد الكولونيالية على أنها سليلة ما بعد البنيوية. وهذه حقيقة لا يمكنُ أن ينكرها الدارس لفكر ما بعد الكولونيالية. فالفرضيات التي تقوم على أساسها هذه النظرية اتّخذت طابعاً واضحاً في الجامعات الاسترالية والبريطانية والأمريكية منذ التسعينيات من القرن الماضي، في خضَمٍّ قراءة وتأويل جديدين للنصوص الأساسية لمفكري ما بعد البنيوية، قامَ بها مجموعة من الباحثين من العالم الثالث ذوي التكوين الغربي، الذين أبصروا في الوضع الاستعماري السبب الحقيقي في العلاقات الاجتماعية المعاصرة، سواء أكانت علاقات طبقية أو جندرية أو متعلقة بالانتماء للجماعة[36]. ويكفي الرجوع إلى منظرين لامعين أمثال إدوارد سعيد وغاياتاري سبيفاك وهومي بابا، والذين تقع أعمالهم على خطوط التماس بين النظرية الأدبية والنظرية الثقافية والنظرية الاجتماعية، كي نلمس ذلك الاعتراف بدور فكر ما بعد البنيوية في استجلاء كثير من الظواهر التي فكر فيها هؤلاء الباحثون، مثل دراسة "الآخر"، و"التمثيل" و"الاختلاف" و"الهامشية" و"المقولات النهائية" و"الكلية". وهي كلها ظواهر حقيقية مخفية في ثنايا خطاب الحداثة، وتكشف عن مدى احتفائها بالسلطة وبالعقلانية والبيروقراطية المؤسساتية.

من هذه الزاوية، نحسب أنه يتعذّر فهم نقد إدوارد سعيد لخطاب الاستشراق، والتواطؤ بين الثقافة والامبريالية، وتفكيكه لنزعات القوة والهيمنة الكامنة في تضاعيف الخطاب الغربي حول الشرق، بمعزل عن الكشوفات اللماحة التي بلورها ميشيل فوكو في نقده لأبنية السلطة والقمع في الممارسات الخطابية والممارسات غير الخطابية. ويؤكد الباحث الفرنسي فريد بوشي هذا الأمر عندما يقول: "على الرغم من أن إدوارد سعيد سيعبر، فيما بعد، عن مسافة نقدية إزاء ميشيل فوكو، فإنه يؤسس تصوره النظري الجوهري في عمله حول الخطاب الكولونيالي انطلاقا من هذا الفيلسوف"[37]. كما لا يمكنُ فهم المنظورات العميقة التي بلورها هومي بابا حول تشكل الذات الما بعد كولونيالية، وتصوراته حول "الهجنة" و"الاختلاف" و"الفضاء الثالث"، بمعزل عن تأثره بأعمال رولان بارت، ولويس ألتوسير، وجاك لاكان. أما غاياتاري سبيفاك التي نظّرت لمفهوم التابع، خاصة في مقالتها: هل يمكن للتابع أن يتكلم؟ فقد كان لقاؤها بدريدا أعمق. فقد وجدت

ضالتها "في هذا المفكر الذي يعيد النظر في تاريخ الفكر بكامله من خلال مفاهيم ومسعى نظري تفكيكي، لا يقتصر على الفلسفة وتاريخها، ولا على تاريخ الفكر الغربي وإنما يتجاوز ذلك إلى الأدب والأنثربولوجيا والترجمة وقضايا قلّ أن يتطرق لها آخرون كالدين والعنف والضيافة والترجمة"[38]. في هذا السياق تقول فالبري كينيدي: "إن نهج سبيفاك، مثل نهج سعيد، يعتمد على نظرية الخطاب لفوكو، ومفهوم العنف المعرفي يحقق نفس الوظيفة في عمل سبيفاك، كما يفعل الاستشراق كخطاب سائد في عمل فوكو"[39]. ومن المعروف أن سبيفاك اشتهرت بترجمة **"علم الكتابة"** لدريدا إلى الإنجليزية سنة 1976، وقد أحدثت هذه الترجمة تأثيرا واسعا في الجامعات الأمريكية، وأسهمت في نجاح نظرية التفكيك، التي امتد تأثيرها إلى نظريات أخرى كالماركسية، رغم أنها لم تحظ بالاهتمام في الحقل النقدي الفرنسي.

واضح -إذاً- أن الحضور ما بعد البنيوي، في فكر ما بعد الكولونيالية، حضور واسع وعميق ومؤثر، غير أنه لا ينفي الأصالة عن نقاد ومفكري هذا التيار. فهناك نقط اختلاف جوهرية بينهما، مما يبرز الإضافة التي ما انفك نقد ما بعد الكولونيالية يقدمها حول حقبة الاستعمار وما بعده. ومن أهم تجليات هذا الاختلاف، مفهوم السّلطة الذي يعتبره نقاد ما بعد الكولونيالية كامنا في المفاهيم الغربية حول السياسة والهيمنة، وهذا ما يتطلبُ تفكيك وتعرية الأوهام التي تغذيه، لأن التوسع الاستعماري



مُتضمّنٌ في الافتراضات المعرفية المسبقة للحداثة الأوروبية التي "تعظم الإنسانية، وتنصب نفسها المصدر الوحيد للحق والإنسانية"[40]. ويرى إيغلتون أنه إذا كان من مزايا المنظور ما بعد البنيوي كون الإنسان سجين خطابه الخاص، وأنه عاجز عن ادعاء الحقيقة، فإن وجهة النظر هذه تحرمك دفعة واحدة من اتخاذ موقف حيال القضايا المهمة[41]. وهنا يكمن لبُّ الاختلاف بين إدوارد سعيد منظر ما بعد الكولونيالية، وميشيل فوكو ودريدا. وبحسب بيل أشكروفت فإن "سعيدا غير مسرور من فوكو للنقص الذي رآه في الالتزام السياسي في عمله، وفي خطاب ما بعد البنيوية عموما"[42]. فإدوارد سعيد يرى أن الأشكال التي تبدو أشد ابتعادا في العالم المعاصر عن المجتمع، هي أفضل الأمكنة لرؤية بصمة المجتمع على الذات. فخلافا لميشيل فوكو الذي اقتصر نقده على ضروب التمركز في الثقافة الغربية، وبالتالي فهو "يتبنى وجهة نظر سلبية وعقيمة ليس عن استخدامات السلطة على الأكثر، بل عن الكيفية والسبب في الحصول على السلطة واستخدامها"[43]، يرى إدوارد سعيد أن على النظرية أن تتأسس في عالم حقيقي[44]، وأن النقد ينبغي أن يختبر في الحركة جيئا وذهابا بين الثقافات والخطابات والفروع، وليس في أي تملك أو تنظيم أو إدارة أو تخصيص لأي ميدان من الميادين"[45]، وأن يفتح مجالا للمقاومة والرّد خاصة بالنسبة لمن يئنّ تحت سطوة السلطة والهيمنة. ومن مظاهر الاختلاف كذلك بين هذين التيارين، ما تذهب إليه الباحثة فالنتينا بانكالدي من أن "ما بعد الكولونيالية إذا كانت تبئر التفكير على الخصائص الجغرافية والثقافات والهويات المحلية، في حركة من الطرف إلى المركز، فإن ما بعد الحداثة تتبع نهجا معاكسا تمامًا، وتقدم نفسها كنقد غربي خالص ينصبّ على تفكيك المركزية الأوروبية التي تصدر وتفرض ممارساتها بقوة البلاغة الغربية والنظرية"[46].

من السهل أن نلاحظ أن الاختلاف بخصوص بعض المفاهيم والإشكاليات، لا يقتصر فقط على علاقة منظري ما بعد الكولونيالية بالفكر الما بعد بنيوي، بل يمكن تلمُّسُه حتى في خطاب هؤلاء المنظرين أنفسهم، أي "الثالوث المقدس" للنظرية الما بعد كولونيالية، الذي يضم إدوارد سعيد وهومي بابا وغاياتاري سبيفاك. فالريبة التي يفصح عنها إدوارد سعيد إزاء النظرية، والأولوية التي يعطيها للفيلولوجيا، والمنظور الطوباوي إزاء المثقف، ودوره في

كيف تُـهاجرُ الأفكار والنظريات والنصوص، وتتبادل التأثيرِ والتأثر، وهذا التلاقح يترك أثراً جليا على الحقول التي تستقبلُ تلك الأفكار الجديدة وتتمثلها. ونحسب أن هذه السمة الحوارية المائزة لدراسات ما بعد الكولونيالية هي التي تتيحُ لها، في هذا الزمن الذي تحمل فيه الذاكرة الجماعية جروح السيطرة الامبريالية وعلاقات الهيمنة، أن تجترحَ تضاريس لمعرفة مختلفة، متجددة، ومنزاحة عن المعرفة الشمولية والناجزة

التغيير نحو الأفضل، لا تحظى بالترحيب لدى كل من بابا وسبيفاك، اللذين يصدران عن موقف مختلف. يرفض بابا الأساطير الأصيلة المضادة، والمنظور الاستقطابي الذي يضع النظرية مقابل السياسة. وفي هذا السياق يقول: "من بين الافتراضات المؤذية والمتهافتة تلك التي يرى أصحابها أن النظرية هي بالضرورة تلك اللغة النخبوية التي يلهج بها أصحاب الامتياز الاجتماعي والثقافي. ويقال أيضا إن مكان الناقد الأكاديمي لا يمكن أن يكون خارج الأراشيف المركزية الأوربية لغرب إمبريالي أو كولونيالي جديد، كما يزعم أن الميادين السامقة لما يوصم خطأ بـ "النظرية الخالصة" تظل معزولة أبدا عن حاجات معذبي الأرض الملحة ومآسيهم"[47]. كما أن سبيفاك تنتقد الفيلولوجيا لأنها، بحسبها، "موسومة بنزعة المركزية الأوربية على نفس شاكلة التاريخ الأدبي"[48]. وهي لا تتبنى المنظور نفسه إزاء المثقف. فإذا كانت تلتقي مع إدوارد سعيد في التأكيد على دور المثقف خارج النظام التعليمي، فإن منظورها هذا يتسم بنوع من التنسيب. وهـذا ما نبهت عليه في مقالتها "النسوية والنظرية النقدية"، حيث تعترف أنها تؤمن بسهولة أقل مما كانت عليه في الماضي"[49].

على سبيل التركيب

إذا كان الدّارس لنظرية ما بعد الكولونيالية في الفضاء الأنجلو أمريكي خلال ثمانينيات القرن المـاضي يلمس فيها صدى أفكار نقاد ما بعد البنيوية، فإن هذا الأثر لا ينفي الجدة عن الإشكاليات التي تتناولها هذه النظرية، والمقاربات المنهجية التي تعتمدها، والرّاهنية التي لا تزال تتمتع بها في العالم المعاصر. فالتلقي العميق للفكر الما بعد بنيوي من قبل نقاد ما بعد الكولونيالية، والأسئلة المغايرة التي استطاعوا استكشافها، مكنهم من القيام بتفكيك الذات الامبريالية الغربية، بنفس القدر الذي نهضوا فيه بتفكيك السرديات السائدة حول التقدم الذي تزعم أوربا أنها حققته لمستعمراتها. فبفضل أعمال إدوارد سعيد وهومي بابا وغاياتاري سبيفاك، أمكن إعادة قراءة أدب القرن التاسع عشر الأوربي في علاقته بالتوسع الجغرافي ما وراء البحار، وذلك من قبل مجموعة من الباحثين الجدد من طراز جيني شارب وزاكية باثاك وجان محمد وباتريك براتلينغر وآخرين، كما تطورت الأبحاث التي تتناول الصلات بين السياسة والتاريخ والأدب. وتتوقف الباحثة فاليري كينيدي في كتابها: "إدوارد سعيد مقدمة نقدية"[50] عند عدد من الأعمال النقدية التي لا تستفيد فقط من الدراسات الما بعد كولونيالية، كما تمثلها "الثالوث المقدس"، بل توسعها وتتجاوزها كدراسة الباحثة باربارا هلرلو بعنوان: أدب المقاومة. إن مسار دراسات ما بعد الكولونيالية الثّر والغني، لا يظهر فقط كيف استطاع هذا الحقل النظري الواسع أن يحقق شرعيته إلى جانب الحقول المعرفية الأخرى، وإنما يُـبَيِّن كذلك كيف تُـهاجرُ الأفكار والنظريات والنصوص، وتتبادل التأثير والتأثر، وهذا التلاقح يترك أثراً جليا على الحقول التي تستقبلُ تلك الأفكار الجديدة وتتمثلها. ونحسب أن هذه السمة الحوارية المائزة لدراسات ما بعد الكولونيالية هي التي تتيحُ لها، في هذا الزمن الذي تحمل فيه الذاكرة الجماعية جروح السيطرة الامبريالية وعلاقات الهيمنة، أن تجترحَ تضاريس لمعرفة مختلفة، متجددة، ومنزاحة عن المعرفة الشمولية والناجزة.

مراجع

1. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة1998، ص87.

2. Yve Clavaron, Poétique du roman postcolonial , Publications de l'université de Sain Étienne, 2011, p19.

3. Jean-Marc Moura, Littératures francophones et théorie postcoloniale, Presses Universitaires de France, Paris 1999, p2.

4. محمود حيدر: ما بعد الاستعمار استقراء العقل الامبريالي ودحض مبانيه، مجلة الاستغراب، العدد الثاني عشر، السنة الرابعة، صيف 2018، ص7.

5. Yve Clavaron, Poétique du roman postcolonial , p11.

6. رضوى عاشور: التابع ينهض، الرواية في غرب أفريقيا، دار الشروق، القاهرة2016، ص99-98.

7. سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت2007، ص377.

8. جوناثان كولر: مطاردة العلامات علم العلامات، والأدب والتفكيك، ترجمة خيري دومة، المركز القومي للترجمة، القاهرة2017، ص41.

9. Rolabd Barthes, S/Z, Editions du Seuil, Paris1970, p11..

10. مارتن ماكويلان: بول دي مان، ترجمة محمد بهنسي، المركز القومي للترجمة، القاهرة2016، ص33.

11. بن الدين بخولة: الخطاب الاستعماري والنظرية ما بعد الاستعمارية، فراز فانون أنموذجا، في: الاستشراق والاستعمار والامبريالية، دراسات في ما بعد الكولونيالية، تنسيق وإشراف خير الدين دعيّش والبشير ربّوح، دار رؤية، القاهرة2018، ص272.

12. جوناثان هارت- تيري جولدي: نظرية ما بعد الاستعمار، في: إيرينا ر. مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، الجزء الأول: مداخل، ترجمة حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة2016، ص591.

13. https://www.academia.edu/19235452/Introduction_aux_etudes_postcoloniales_les_origine_les_héritages _et les perspectives

14. إعجاز أحمد: في النظرية طبقات، أمم، آداب، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت 2019 ص99-98.

15. المرجع نفسه، ص99.

16. يتعلق الأمر بالترجمة إلى الفرنسية التي أنجزتها الباحثة الفرنسية فرونسواز بويو. أنظر:

Homi Baba, Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale / Homi K. Bhabha ; traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, éditions Payot, Paris2007.

17. هذا هو عنوان الترجمة العربية لكتاب هومي بابا، أنجزها الباحث السوري ثائر ديب، وصدرت عن المركز الثقافي العربي ببيروت سنة 2006.

18. François Qusset , FRENCH THEORY , Faucault, Derrida ; Deleuze, et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats- Unis , Editions La Découverte, Paris2005, p89.

19. http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/22/les-lieux-de-la-culture-vers-un-au-dela-postcolonial_886354_3260.html

20. https://www.academia.edu/19235452/Introduction_aux_etudes_postcoloniales_les_origine_les_héritages _et les perspectives

21. http://www.fabula.org/atelier.php?Questionnements_postcoloniaux

22. Jean-François Bayart, Les Etudes postcoloniales, Un carnaval académique, KARTHALA, Paris2010, p8.

23. فردوس عظيم: ما بعد الكولوونيالية، ترجمة شعبان مكاوي، مجلة أوان، العدد التاسع، 2005، ص19.

24. سايمون تورمي- وجونز تاونزد: المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية، ترجمة محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة2016، ص134.

25. يقول فان دين هوفل بأن رولان بارت عندما أعلن عن موت المؤلف، لم يكن يقصد التدمير النهائي للذات وإنما كان يمهد للبحث عنها بين تضاريس اللغة وتجاويف الكلام. انظر:

Van Den Hovel, Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation ; Editions José Corti ? Paris 1986, p. .

26. Achille Mbembe et al., « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », Esprit 2006/12, (Décembre), p. 118.

27. تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دار المدى، دمشق2006، ص208.

28. سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية، ص318.

29. فرانسوا ليوتار، في: الزاوي بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير موقف الأنطلوجيا التاريخية، دار الطليعة، بيروت2009، ص14.

30. المرجع نفسه، ص212.

31. الزاوي بغورة: ما بعد الحداثة والتنوير موقف الأنطلوجيا التاريخية، ص14.

32. ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت2005، ص24.

33. سايمون تورمي- وجونز تاونزد: المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية، ص141-140.

34. تيري إيغلتون في: ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، م م، ص26.

35. Op. Cit. VALENTINA PANCALDI

36. Jean-François Bayart, Les Etudes postcoloniales, Un carnaval académique, KARTHALA, Paris2010, p8.

37. فريد بوشي: إدوارد سعيد الأنسني الراديكالي، في أصول الفكر ما بعد الكولونيالي، ترجمة محمد الجرطي، دار صفحات، دمشق2018، ص124.

38. فريد الزاهي: جاك دريدا المتمنّع على الفكر العربي: حوار الاستحالة الممكنة، موقع ضفة ثالثة الإلكتروني.

39. فاليري كينيدي: إدوارد سعيد مقدمة نقدية، ترجمة ناهد تاج هاشم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2017، ص233.

40. فريد بوشي: المرجع نفسه، ص121.

41. تيري إيغلتون: المرجع السابق نفسه، ص232.

42. بيل أشكروفت- بال أهلواليا: إدوارد سعيد سيرة فكرية، ترجمة سهيل نجم، دار وراقون والرافدين، العراق- بيروت2016، ص96.

43. المرجع نفسه، ص96

44. المرجع نفسه، ص202.

45. إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت2006، ص112.

46. , Op. Cit. VALENTINA PANCALDI.

47. هومي بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء2006،، ص68.

48. إيف كلافارون: إدوارد سعيد الانتفاضة الثقافية، ترجمة محمد الجرطي، دار صفحات، دمشق، 2017، ص135.

49. فاليري كينيدي: إدوارد سعيد مقدمة نقدية، م م، ص248.

50. فاليري كينيدي: إدوارد سعيد مقدمة نقدية، م م، ص257.

كتابات في الفكر والنقد

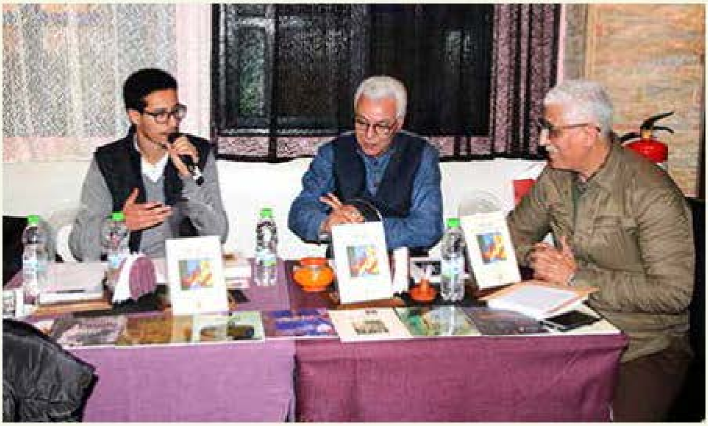


أشرف الحساني

من التاريخ إلى الأنثروبولوجيا

ما الذي يجعل من علمي السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا علمين مخيفين إلى الدرجة التي تجعل إغلاق معهد السوسيولوجيا في فترة ازدهاره زمن السبعينيات، نتيجة الفوران السياسي والاحتقان الاجتماعي الذي عرفه المغرب، إبان تلك الفترة الجريحة من تاريخ الثقافة المغربية المعاصرة، في وقت كانت فيه الفلسفة والعلوم الاجتماعية تمثل فكر الحداثة والتنوير، وفكر السؤال وقلق المعرفة، ورغبتها في الاكتشاف، نظرا لقوتها في الكشف عن الحقائق، وحثها على تبني المعرفة وإعمال الفكر النقدي، وأيضا لطبيعتها الإبستمولوجية، التي تتمثل في الغوص في قاع المجتمع المغربي ودراسة سلوكاته وتحديد طبيعة الأنماط الثقافية، التي يفرزها الفكر البشري عبر التاريخ. لذلك فإن مثل هذه المواد، لم يكن مرغوباً فيها، ولم يُسمح بتدريسها داخل الجامعات المغربية، إلا في حدود معينة. فأقدمت فأقدمت الدولة على خلق لجنة متخصصة، كانت مهمتها مراقبة وتتبع آثار السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا ومدى تأثيرهما داخل الجامعات المغربية، ليتم سنة 1970 وبقرار سياسي، إغلاق معهد السوسيولوجيا، وإجهاض مشروع السوسيولوجيا المغربية، وهي مرحلة جد مؤسسة في تاريخ السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا المغربيين، والبحث الميداني عموما، خاصة عند عبد الكبير الخطيبي وبول باسكون، والذي يتمثل في تحرير السوسيولوجيا المغربية وتخليصها من ربقة النزعة الاستعمارية، التي كانت تلجم أفقها الفكري.

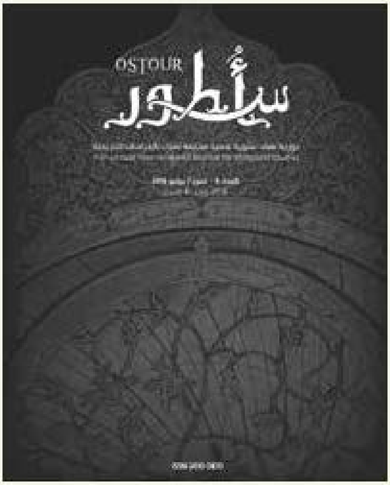
لقد ساهم إغلاق المعهد في تراجع كبير، من حيث الاهتمام بالعلوم الاجتماعية، وكذلك في طبيعة التوجهات "المعرفية" التي طفت على السطح، جراء هذا الإغلاق، فالدافع كان سياسياً في جوهره، ولم يكن معرفياً يعكس فشل أو خلل المعهد.1



الكاتب والناقد الدكتور فريد الزاهي في لقاء مفتوح مع مثقفي وإعلاميي مدينة طنجة، من تأطير الباحث الشاب أشرف الحساني

إن التعتيم الذي مورس في حق العلوم الاجتماعية، ساهم إلى حد كبير في هجرة جملة من الباحثين إلى مواطن بحثية أخرى كالأدب، وكتابة المذكرات واليوميات وغيرها. يقول الباحث الأنثروبولوجي فريد الزاهي عن تحول

الأقلام السوسيولوجية والأنثروبولوجية إلى عالم الأدب، أن "الخطيبي تنكر لعلم الاجتماع، الذي كرس له العديد من أبحاثه، كما أنه أقبر في نهاية الثمانينيات "المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع" التي أدارها سنوات طويلة، والتي كانت مرتعا للأبحاث الاجتماعية والاقتصادية ومنبرا للتحليل والرصد، لينشىء مجلة "زمن الحاضر"، ويخصصها لقضايا جديدة لا تمت بصلة لسابقتها. وفاطمة المرنيسي، تحررت من بحوثها الاجتماعية الأولى لتتحول إلى إسلامولوجية، ثم إلى روائية نسوانية، وأقرب إلى المقالاتية، تبنيها حول شخصية شهرزاد، التي كثفت في صورتها تناقضات المرأة العربية، وحليم بركات انزلق تدريجيا من البحوث الاجتماعية إلى الرواية ثم إلى المذكرات... إنها أمثلة فقط من بين نماذج كثيرة اختارت عالم الخيال لتحليل اليومي والسياسي والاجتماعي، كما عبر عن ذلك حليم بركات، بل هي أمثلة استكشفت مواطن جديدة من تجربتها، خلافا لأسماء عربية كثيرة (لعل أهمها عالم الاجتماع المغربي الشهير محمد جسوس) فضلت ممارسة السياسة والتدريس والتقارير على التأليف والنشر، وشكّلوا مرجعا شفويا للعديد من الأجيال، بحيث إن طلبته اضطروا لجمع محاضراته بعيد وفاته، كي تشكل أثرا على مروره في عالم الثقافة "[1].



لم تكن تهُمُّنا "ذكرى" إغلاق معهد السوسيولوجيا، إلا لفهم المسار الجريح الذي قطعه البحث الميداني عموما بالمغرب، وكيف ساهم ذلك في تقهقر البنية الثقافية وجعلها تحتكم إلى التحليلات الأدبية الحالمة، بعيدا عن علم مؤسس ينتقدها ويفككها ويشرح خطابها، ليعيد بناءها بطريقة صحيحة، وأيضا لفهم مدى قوة وجدية تدريس البحث الأنثروبولوجي في فرنسا وأمريكا، وكيف ساهم ذلك في تقدم المجتمع الأمريكي مثلا. فما يهمنا هنا، هو تلك الإشكالية التي شهدها البحث التاريخي، والتي تتمثل في إمكانية العبور من خلال محاولة تحطيم الحدود بين علمي التاريخ والأنثروبولوجيا، بغرض الإجابة عن سؤال جوهري هو الآتي :

- كيف تحول نمط البحث التاريخي، من كونه كتابة تروم السرد والتوثيق ونقل الخبر، إلى معانقة نمط تحليلي من الكتابة يحفر مجراه عميقا في جسد التاريخ من خلال مساءلة وتفكيك بنية التفكير والمتخيل واللامفكر فيه، داخل الثقافة العربية، لدرجة تنعدم الحدود المنهجية بين العلوم، وتصبح واهية خاصة بين التاريخ والأنثروبولوجيا؟

في البدء تجدر الإشارة، أن مفردة "تاريخ" أصلها عربي، ويُراد بها التوقيت، وهو المعنى الذي مازالت تحتفظ به، سطحيا، بعض الكلمات العربية المعاصرة، فالجذر الإغريقي لكلمة histoire هو istor الذي يعني الشاهد. يقول فرانز روزنتال "إن الأصل التاريخي لكلمة istoria الإغريقية ذو أهمية كبرى، فعندما نشطت الحركة الفكرية والسياسية نشاطا عظيما في الدويلات الأيونية في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد. كان تعبير istoria يقصد منه البحث عن الأشياء الجديدة بالمعرفة، أي نوع المعرفة الذي كان يهم كل مواطن في دولة المدينة الواحدة. ألا وهي معرفة البلاد والعادات والمؤسسات السياسية المعاصرة أو الماضية وسرعان ما أصبحت كلمة istoria مقتصرة على معرفة

لم تكن تهُمُّنا "ذكرى" إغلاق معهد السوسيولوجيا، إلا لفهم المسار الجريح الذي قطعه البحث الميداني عموما بالمغرب، وكيف ساهم ذلك في تقهقر البنية الثقافية وجعلها تحتكم إلى التحليلات الأدبية الحالمة، بعيدا عن علم مؤسس ينتقدها ويفككها ويشرح خطابها

المفاهيم تشبه حيوات البشر، فهي في تجدد دائم تختلف معانيها ودلالاتها وإيحاءاتها باختلاف الحقول والمشارب والجغرافيات المعرفية، وأيضا باختلاف الأزمنة والأمكنة ووفق أسباب جيو- ثقافية أو سياسية أو اقتصادية...

الأحداث التي رافقت نمو هذه الظواهر. وبذلك ولد تعبير التاريخ بمعناه الشائع"[2].

فمثل هذه النظرة (معرفة الأحداث)، هي التي تنبثق منها إشكاليتنا، فهي تعيق تقدم البحث التاريخي العربي، اليوم، وتجعله ضربا من السرد الصرف، نظراً لاهتمامه بالأمور السياسية وذكر أخبار الملوك والأمراء، وقيام الدول ونشوئها في فتراتها المختلفة دون العناية بطبيعة التحولات الاجتماعية والاقتصادية (فرناند بروديل)، وأيضا بجوهر الحضارة في بعدها الجمالي والفني، وهو ما نفسر به اليوم الغياب المهول لمؤرخي الفن داخل الأقطار العربية. فقد وجده فرانسوا سيميان نقدا لاذعا عبر ما سماه بـ "les idoles de la tribu des historiens"، ويقصد بذلك كيفية تقديس المؤرخين التقليدانيين لموضوعات متكررة كالفرد والسياسة مثلا لأن هذه الأخيرة، حسب سيميان، شكلت لدى جملة من المؤرخين الموضوع الأساسي، الذي سيطر على كتاباتهم من خلال اجترار الأحداث وتدوينها، دون التفكير في طرائق تشكلها والعوامل التي ساهمت في وقوعها، بمعنى ارتكازهم على "الكرونولوجيا"، والتركيز على الأحداث الجزئية عوض الاهتمام بدراسة الظواهر الاجتماعية، والاهتمام بالفرد داخل المجتمع وليس الاهتمام بالأفراد بمعزل عن بيئتهم.

يضيف المؤرخ اللبناني وجيه كوثراني حلو أن أن بعض المتخصصين، في ما يتعلق بكلمة تاريخ، يرون أن في "اللغات السامية .. كلمة "تاريخ" قد تعود إلى أصل أكادي أو عبري، من "أرخو" أو "يرخ"، إلا أن روزنتال يستبعد هذا الاحتمال، لأن هذه الكلمة لم تستعمل في العربية بهذه الصورة. أما الافتراض الذي يرجحه روزنتال فهو أن تكون هذه الكلمة أتت من العربية الجنوبية (اليمن)، وأصلها "توريخ" وتحولت في اللهجة العربية الشمالية إلى "تاريخ". كما أن ثمة رأيا يقول إنها من أصل فارسي، وهي تحوير لتقويم فارسي يدعى ماهروز"[3].

والحقيقة أنه لم يبرز مفهوم في التأليف العربي المعاصر، منذ مطالع السبعينيات، كما برز مفهوم التاريخ، فهو مفهوم لم يجابهه في زخمه وكثافة التداول والشيوع إلا مفهومي الإصلاح والنهضة قبل قرن. وإن كان للمفهوم تاريخ تراكميّ إبان العصر الوسيط في بعض الثقافات الأخرى، وأيضا إلى ماضي الثقافة العربية منذ بواكيرها الأولى. فالمفاهيم تشبه حيوات البشر، فهي تتجدّد دائما مثلما تختلف معانيها ودلالاتها وإيحاءاتها باختلاف الحقول والمشارب والجغرافيات المعرفية، وأيضا باختلاف الأزمنة والأمكنة ووفق أسباب جيو- ثقافية أو سياسية أو اقتصادية... إلخ.



المؤرخ اللبناني وجيه كوثراني

لقد قطع المفهوم مسارات ابستمولوجية عدة واستقر مع ابن خلدون، في العصر الوسيط كعلم مؤسس ومستقل عن العلوم الشرعية، وعن علوم السياسة والأخلاق، بغية تجاوز طرائق الجرح والتعديل والإسناد، للوصول إلى البرهان العقلي والتجريبي للقطع نهائيا مع مفهوم التاريخ كما تصوره الكافيجي والسخاوي، في كونه وسيلة اعتبار في أمور السياسة والدين، فضلا عن النظرة شبه الهامشية، التي تجعل من التاريخ مُرْفَقاً بالعلوم الشرعية (الفقه والحديث) والخطابة، وهو

قدرة ابن خلدون على جعل الكتابة التاريخية كتابة علمية تقوم على علم يُؤسِّسُها ويُجَدِّد خطابها انطلاقا من نقد جذري للخطاب التاريخي التقليدي، لتأسيس علم التاريخ العربي مُعيداً النظر في منهجه (الإسناد) الذي قامت عليه الكتابات التاريخية العربية الأولى

طرح يستند فيه السخاوي على كلام المحدث سيميان الثوري الذي قال، "لما استعمل الرواة الكذب استعملنا لهم التاريخ". يقول ابن خلدون "أما بعد فإن التاريخ من الفنون التي تتداوله الأمم والأجيال وتقوم إليه الركائب والرحال وتسمو إلى معرفته السُّوقَة والأغفال وتتنافس فيه الملوك والأقيال وتتساوى في فهمه العلماء والجهال، إذ هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأولى تنمو فيها الأقوال وتُضْرَبُ فيها الأمثال وتطرف بها الأندية إذا غصها الاحتفال وتؤدي لنا شأن الخليقة كيف تقلبت الأحوال واتسع للدول فيها النطاق والمجال وعمروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال وحان منهم الزوال وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق وجدير بأن يعد علومها وخليق.."[4]. نفس الكلام ذهب إليه علي أومليل، وهو يتساءل عن غياب التاريخ من تصنيف ابن خلدون، الذي اعتبره يدخل في العادة ضمن العلوم الأصلية: أليس إسقاطه من التصنيف الخلدوني هو نفسه ما يبرر عد اعتباره من العلوم الأصلية، أو ما كان يسمى بالعلوم الشرعية؟ لكنه يخلص إلى أن النتيجة واحدة وهي إبعاد التاريخ من ميدان العلوم الشرعية، وهو الأمر الذي أثبتته المقدمة في تَصوُّرها المنهجي. انطلاقا من منهج عقلاني، لأن التاريخ كالعلم الطبيعي له قوانينه، لذلك فإن ابن خلدون، يعتبر أول شخص عربي زجّ بالتاريخ في كل ماهو عقلاني، وقد تلمسنا ذلك بشكل جَلِيّ في بداية المقدمة، وهو يُوَجِّهُ نقدا لاذعاً إلى دُعاة المنهج التقليدي، بل يُضْمِر في طياته أطروحة كبرى تقوم على نقد مفهوم الإسناد، الذي اعْتُبِرَ إلى حدود القرن الثالث المنهج الأصلي للتاريخ.

نستنتج من هذا، قدرة ابن خلدون على جعل الكتابة التاريخية كتابة علمية تقوم على علم يُؤسِّسُها ويُجَدِّد خطابها انطلاقا من نقد جذري للخطاب التاريخي التقليدي، لتأسيس علم التاريخ العربي مُعيداً النظر في منهجه (الإسناد) الذي قامت عليه الكتابات التاريخية العربية الأولى، لهذا فإن قيمة ابن خلدون تبدو واضحة جدا في تحرير الكتابة التاريخية العربية من تقليديتها، ورَدّ بعلم التاريخ إلى قوانين التاريخ وطبائع العمران، ويعني ذلك، أساساً، وضع حد نهائي لاستنساخ أنماط السرد والخبر، وتهريب الهوة بين التاريخ والخطاب عن التاريخ، بتعبير علي أومليل.

تمثل مجلة الحوليات، التي بزغ نجمها سنة 1929 تحت عنوان: «حوليات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي»، تحت إشراف هيئة مكونة من مارك بلوخ ولوسيان فيبر كرئيس للتحرير، فضلا عن ثلة من الكتاب والباحثين الذين ينتمون إلى تخصصات متعددة، كالجغرافيا وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وغيرها من العلوم، التي شَكَّلت أفقاً طلائعياً في هدم وتطور الكتابة التاريخية، وتوسيع حقل التاريخ نحو مقاربات مختلفة، كدراسة المشاهد الجغرافية، حركات السكان داخل



القبائل، العادات والتقاليد... فقد ساهمت، إلى حد كبير، في تقليص شُحّ الدراسات التاريخية للمجال السياسي، بأحداثه ومعاركه، والاستطراد في ذكر الملوك والأمراء الذين خاضوا هذه المعارك، وبالتالي، تكون مدرسة الحوليات، بعملها هذا، أسَّسَت لنفسها وجهة جديدة داخل البحث التاريخي، وجهة سَتُبَوِّئُها مكانة محترمة في العالم، مُحاوِلَةً وضع قطيعة ابستمولوجية مع المدرسة المنهجية، أو الوضعية، التي تُقدِّس مفهوم الوثيقة، فأصيبت بحُمّى التاريخ السياسي وتمجيد الأبطال، عكس مدرسة الحوليات التي اعتبرت أن التاريخ مجرد إعادة التفكير في الماضي، بغية تفكيكه وبنائه، وليس إحياءً ماضوياً له، أي بناء مختلف التصورات والسلوكات البشرية لهدف يتيم، هو فهم الحاضر.

لقد كانت الأزمة الاقتصادية الكبرى، التي شهدها العالم سنة 1929، وما خلّفَتْه من اضطرابات مالية عميقة في الاقتصاد الرأسمالي، سبباً في تَوجُّه الأنظار، شيئا فشيئا، صوب الاهتمام بالمجال الاقتصادي، لفهم ما يجري في حركة الأسعار وتذبذبها. فضلا عن السياق الجريح الذي خلّفَتْه الحرب العالمية الأولى، والتي كانت بمثابة إعلان رسمي عن موت التاريخ السياسي والعسكري. يقول وجيه كوثراني في هذا الصدد، "لقد تكونت أنتلجنسيات شابة نقدية في الثلاثينيات تتميز برفض التاريخ السياسي، الذي ساد لدى مؤرخي المدرسة المنهجية. هذا الرفض للتاريخ السياسي كان يواكبه أو يمهد له رفض للعبة السياسية، وللحياة البرلمانية، وللأحزاب والحكومات. فثمة توجيه بديل نحو المجتمع وتركيز على قضاياه. وثمة محاولة للتفلت من وصاية الدولة على المعرفة، ولاسيما المعرفة التاريخية: إنها محاولة خروج عن التاريخ الرسمي الذي كانت قد فرضته في المدارس والجامعات المدرسة المنهجية"[5].

في سنة 1900 أسَّس الفيلسوف الفرنسي هنري بير (Henri Berr) مجلة علمية أطلق عليها اسم la revue de la synthèse، تجمهر حولها ثلة من المفكرين الفرنسيين، على اختلاف مشاربهم البحثية، أمثال : دوركايم (السوسيولوجيا)، لوسيان فيبر (التاريخ)، سميان (الاقتصاد)، ووجّهُوا نقدا حادّاً لرواد المدرسة المنهجية، الأمر الذي دفع لوسيان فيبر سنة 1905 للإشراف على تنشيط فرع متخصص في التاريخ الجهوي داخل مجلة التركيب، التي اعتبرت محطة أساسية في المسار الإبستمولوجي لمؤسسي مدرسة الحوليات، كما أبانت نظرية Henri Berr عن نجاعتها، من خلال إعطاء الأهمية الكبرى للمعطيات السيكولوجية في الحياة الاجتماعية، مُخالِفاً التصور الدوركايمي الذي ينظر إلى الواقع الاجتماعي كشيء معطى.

ولعل تحرر الكتابة التاريخية من معطف سينيوبوس ولانغوا، وانفتاح التاريخ على العلوم الأخرى، أثر في التوجه المعرفي والمنهجي الذي تبنته الحوليات، خاصة في العلوم الاجتماعية، التي تجعل من المجتمع موضوعا لها، والتي لها علاقة جد وطيدة مع التاريخ.

من هنا تبرز قيمة السوسيولوجيا الدوركايمية، التي حاولت إعادة توطيد وتشكيل الفكر الاجتماعي على شكل تصور يتخذ شكل بناء اجتماعي تذوب فيه جميع المعارف والعلوم الأخرى، كالتاريخ مثلا. يقول دوركايم في إحدى أعداد l'année sociologique "التاريخ لا يمكنه أن يكون علما إلا إذا قام بالتفسير، ولا يمكنه للتاريخ أن يفسر إلا عندما يقوم بالمقارنة. وعندما يقوم التاريخ بالمقارنة فإن التمييز بينه وبين السوسيولوجيا ينعدم". يضيف بروديل عن انفتاح التاريخ على العلوم الأخرى "أراد أن يصغي باهتمام لكل علوم الإنسان. وهذا أعطى لمهمتنا حدودا واهتمامات غريبة، لهذا لا يمكن أن نتصور أن توجد

ولعل تحرر الكتابة التاريخية من معطف سينيوبوس ولانغوا، وانفتاح التاريخ على العلوم الأخرى، أثر في التوجه المعرفي والمنهجي الذي تبنته الحوليات، خاصة في العلوم الاجتماعية، التي تجعل من المجتمع موضوعا لها، والتي لها علاقة جد وطيدة مع التاريخ

اليوم بين المؤرخ وملاحظ العلوم الإنسانية نفس الحدود والاختلافات، التي كانت توجد بينهما بالأمس. إن كل العلوم الاجتماعية، بما فيها، التاريخ تتبادل التأثير بينها، إنها تتكلم ويمكنها أن تتكلم نفس اللغة".

لم تبق هذه الدعوة أسيرة الفكر الفرنسي، بل عمّت معظم دول أوربا وأمريكا، فضلا عن تبني المؤرخين العرب المعاصرين لأفكار هذه المدرسة، التي تدعوا إلى تكسير الحدود بين التاريخ والعلوم الاجتماعية، وهو ما يفسر هيمنة هذا النمط من الكتابة التاريخية على المؤسسات الجامعية، وعلى البحث العلمي في العالم العربي. وفي مقابل السوسيولوجيا الدوركايمية نبتث في ألمانيا أفكار ماكس فيبر. فيما سمي بالسوسيولوجيا التاريخية، وهي تكشف أيضا عن أنماط متنوعة من الدراسات داخل قالب فكري واحد، يشرح الدين والثقافة والتاريخ وعلم الاجتماع.. . قالب معرفي واحد تصب فيه جميع الأنهار المعرفية، وهي منهجية اسْتَمَدَّها ماكس فيبر من الأبحاث، التي أُنجِزَت في ألمانيا، خلال القرن التاسع عشر عن الثقافة اليونانية والرومانية والهندية والصينية، دون عنايته بتتابع الأحداث والوقائع، بل باحثا فيها عن ما تعنيه دلالاتها في التاريخ الكوني.

مثّلَت مدرسة الحوليات ثورة معرفية ومنهجية حقيقية، وتحولا عميقاً في تطور الكتابة التاريخية وعبورها إلى الأنثروبولوجيا، وهو ما أدى إلى بروز إشكالات جديدة ككتابة تاريخ الشعوب، وظهور مقاربات ومواضيع جديدة ظلت في حكم اللامُفَكَّر فيه داخل الثقافة العربية كاللاشعور، الجسد، الصورة، المتخيل، الألم وغيرها من الموضوعات، التي أصبحت اليوم تشكل لَبِنَةً أساسية في فهم ذواتنا ومجتمعاتنا.

الاهتمام بمثل هذه المواضيع، هو ما جعل من الأنثروبولوجيا تزدهر وتتبوأ مكانة رفيعة في البحث العلمي، مع غيابها بشكل كلي في الثقافة العربية المعاصرة، باستثناء بعض المفكرين الذين تَبَنَّوْا علم الأنثروبولوجيا بجميع ألوانه ومناهجه، أذكر على سبيل المثال لا الحصر : عبد الكبير الخطيبي، وعبد الله حمودي (الأضحية وأقنعتها)، إذ أصبحت الكتابة التاريخية بعد مدرسة الحوليات، كتابة لا تقوم على السرد، بل على التحليل والحفر في جسد التاريخ والظواهر والسلوكات البشرية والبنى الثقافية، وهو أمر يتبدى بشكل جلي في كتابات عبد الله العروي، وعبد الكبير الخطيبي (الاسم العربي الجريح)، وعبد الله حمودي (الضحية وأقنعتها)، وفريد الزاهي (الجسد والصورة والمقدس في الإسلام)، ومَنْ أتيحَتْ له الفرصة لقراءة مُتُون هؤلاء، سيلمس عن كَثَب مميزات الكتابة الفكرية لديهم، فهي تقع على حدود التاريخ والأنثروبولوجيا، وأحيانا تنعدم تلك الحدود لدرجة يصير التاريخ أنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا تاريخاً...

أصبحت الكتابة التاريخية بعد مدرسة الحوليات، كتابة لا تقوم على السرد، بل على التحليل والحفر في جسد التاريخ والظواهر والسلوكات البشرية والبنى الثقافية

الهوامش

1. فريد الزاهي، علوم اجتماعية بمذاق مر، موقع ضفة ثالثة (جريدة العربي الجديد)، 20 فبراير 2018.
وفرانز روزنتال، علم التاريخ عند المسلمين، ترجمة : صالح أحمد العلي، مراجعة : توفيق حسين، بغداد، مكتبة المثنى، 1963، ص : 17 – 16.

2. وجيه كوثراني، تاريخ التأريخ : اتجاهات، مدارس، مناهج، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، الطبعة الثالثة، 2015، ص : 30.

3. عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، 1978، ص : 3-4.

4. وجيه كوثراني، نفس المرجع، ص : 200.



عبد الإله بن عرفة

الرواية العرفانية وآفاق التجديد في السرد العربي

مقدمة

ظهر مع مطلع القرن الحادي والعشرين في بلاد المغرب توجه جديد في الكتابة الروائية يعرف بالرواية العرفانية. وقد قوبل هذا النوع من الكتابة بشيء من الفضول بادئ الأمر، ولم يكن أحد يتوقع أن يصبح مكوناً من مكونات السرد الروائي العربي لاحقاً. ثم لما بدأ يصلب عوده وتتوالى الإصدارات بوتيرة منتظمة، وحصل التكريس الأدبي آثرَ البعض عن امتعاضهم وتضايقهم نتيجة أمراض النفوس نظراً لأن هذا المشروع لم يخرج من عباءة المؤسسات القائمة، ولم يتقدم لهؤلاء إسهام فيه، واستغربوا أن يخرج عن وصايتهم، وينفلت منهم مشروع يعلن منذ البداية عن اختلافه وفرادته.

وقد واكبت هذا التطور الجديد في الكتابة الروائية دار الآداب، المعروفة بتوجهاتها الطليعية التي تفطّنت إلى قيمة المشروع، وجعلت منه أحد عناوين الكتابة الروائية المعاصرة في سياسة نشرها. ومما كان يزيد الأمر استغراباً لدى فئة قليلة من النقاد أنهم أحسوا بأن هذا المشروع بدأ يزاحمهم في الاشتغال النقدي وبذلك البيانات النقدية التي كانت تصدر بالموازاة مع الأعمال الروائية، والتي أضحت علامة أخرى متميزة على هذا المشروع. لكن القصد لم يكن مزاحمة النقاد في انشغالاتهم النقدية، بل إن هذا المشروع كان يؤسس لرؤية إبداعية ونقدية جديدة، وكانت الأدوات النقدية المتوفرة لا تفي بالغرض المطلوب لأنها نشأت في سياقات غربية لم يظهر فيها السرد العرفاني. وقد بلغ الجمود والتقليد ببعضهم أن أنكر وجود الرواية العرفانية، مع أن النظريات النقدية الغربية نفسها لم تُضَيِّق، في يوم من الأيام، واسعَ الكتابة الروائية كما يُرَوِّج المقلدون، بل رأينا أن الرواية بما هي فن الحكي ليست مقصورة على أمة من الأمم، وأن كل ما يعرض للإنسان من قضايا يمكنه أن يكون موضع التخييل الروائي، فظهرت الرواية الفلسفية والتاريخية والواقعية والاجتماعية والنفسية والبوليسية ورواية الخيال العلمي... ولأن العرفان جزء أصيل من الحضارة الإنسانية بصفة عامة والإسلامية بصفة خاصة، كان لزاماً أن ينشأ السرد العرفاني. وهناك نماذج لأشكال سردية عرفانية قديمة نجدها في ألف ليلة وليلة، وفي منطق الطير، ورواية حي بن يقظان

> **إن هذا المشروع كان يؤسس لرؤية إبداعية ونقدية جديدة، وكانت الأدوات النقدية المتوفرة لا تفي بالغرض المطلوب لأنها نشأت في سياقات غربية لم يظهر فيها السرد العرفاني**

وغيرها، كلها تدور حول هذا المعنى. ولها نظائر في التراث الإنساني عند سائر الشعوب. كما أن أول رواية مغربية كانت إرهاصاً أولياً بهذا الأفق الجديد، وهي رواية **"الزاوية"** للتهامي الوزاني، وظهرت لاحقاً روايات صوفية نظراً لطبيعة التُّربَة الخصبة في المغرب التي كانت دوماً أرضاً لكبار الصوفية. لهذا كان طبيعياً ومنطقياً أن تظهر الرواية العرفانية في السياق الحضاري الإنساني الذي أنتجها. أما الأمر غير الطبيعي فهو عدم ظهورها أو تأخر ذلك الظهور. لكن الجمود النقدي عند البعض لم يكن يسمح لهم بافتراض وجود الأصالة إلا عند من يقلدهم، بله الإقرار بوجودها عند غيرهم. وهذه آفة من آفات التقليد، ومعضلة من معضلات الجمود التي تظهر في هذا المثال الحي.



وقد كانت البيانات المُرْفَقَة بهذه الأعمال الروائية، تُقدِّم هذا السرد الجديد بأدوات ومفاهيم جديدة تنبض بحيوية فكرية غير متداولة ولا مألوفة في الأدبيات النقدية التي كثيراً ما تتسم بالجفاف والغموض والمفارقة، لكن هذه البيانات لم تَكتَفِ بهذا فحسب، بل كانت أيضاً تقترح نظرة نقدية للسائد من تلك النظريات والأدوات النقدية السائدة، وتؤسس للمشروع الجديد برؤية تجديدية تنأى بنفسها عن التقليد والاجترار والجمود.

كما أن هذا المشروع لاقى اهتماماً كبيراً لدى الروائيين والباحثين خارج المغرب في المؤسسات الجامعية، وفي معارض الكتاب الدولية، والنوادي الأدبية عبر العالمين العربي والإسلامي، نظراً لاستشعار القُرَّاء ما كان يزخر به المشروع الجديد من رؤية حضارية وجمالية مفارقة وطموحة. ليس من السهل أن يخوض مشروع روائي في قراءة التاريخ العربي الإسلامي منذ بدايته إلى اليوم انطلاقاً من السرد الروائي دون التفريط في مقتضيات التخييل. ويزيد هذا الأمر تعقيداً التصدي لعرض هذا التاريخ روائياً من خلال السيرة الفكرية والحياتية لمجموعة من القامات الفكرية والروحية التي بصمت تاريخ المسلمين والإنسانية معاً، مثل ابن العربي الحاتمي، والشُّشْتَرِيّ وابن سبعين، وابن حزم، والغزالي، وابن الخطيب وابن خلدون وغيرهم، لكون هذا العرض يقتضي الإحاطة الفكرية بمجمل أعمالهم، واستيعاب الصراعات الفكرية التي خاضوها مع أنصارهم وضد خصومهم، إضافة إلى تقديم المرحلة التاريخية لكل قرن من القرون بكل ما تحمله تلك المرحلة من مظاهر حضارية في اللباس والعمارة والفنون والطبخ وغير ذلك في مناطق مختلفة من العالم الإسلامي. ولكون هذه الإحاطة اقترنت بالشمولية والاستيعاب بحيث لم تَقْصُر اشتغالها على دائرة حضارية معينة، بل خاضت غمار التجربة السردية في عنفوانها في دوائر حضارية متنوعة مثل شمال إفريقيا، والبحر الأبيض المتوسط وأوروبا، والشرق الأدنى والأوسط وآسيا. وتعرضت لتاريخ الدولة الأموية والعباسية والمرابطية والموحدية والعثمانية والفاطمية والأيوبية والسلجوقية، وغيرها في هذه المناطق، والحواضر التي كانت مسرح تلك الأحداث التاريخية مثل فاس ومراكش وقرطبة وإشبيلية وغرناطة والقيروان والقاهرة ودمشق ومكة والمدينة وإستانبول وغيرها.

أول رواية مغربية كانت إرهاصاً أولياً بهذا الأفق الجديد، وهي رواية "الزاويـة" للتهامي الوزاني، وظهرت لاحقاً روايات صوفية نظراً لطبيعة التُّربَة الخصبة في المغرب التي كانت دوماً أرضاً لكبار الصوفية

لقد أعلن هذا المشروع منذ بداياته عن هذا الطموح في استيعاب كل الأنماط الفكرية والمعرفية والحضارية التي تعاقبت على هذه الدوائر، فجاء صورة عنها وقرّب للقراء مغاليق كل هذا الوُسْع الزمني والمكاني في حيز الرواية وفضائها الساحر في صورة تنبض بالحياة. ولم يكن القصد كتابة التاريخ بما هو وقائع وأحداث ماضية، بل كان الأمر إعادة بناء لهذا التاريخ انطلاقاً من انشغالات إنسان اليوم وقضاياه.

لم يكن أَوْفَق لهذا المشروع من هوية سوى تسميته بـ "الرواية العرفانية"، بما هي تجربة معرفية وروحانية

ونظراً لهذه الإحاطة، لم يكن أَوْفَق لهذا المشروع من هوية سوى تسميته بـ "الرواية العرفانية"، بما هي تجربة معرفية وروحانية. إن المعرفة التاريخية والحضارية والفكرية لم تكن لتنجح بكل هذه العُدّة المطلوبة لولا اشتغال آخَر مُوازٍ على تلاوين النفس، وإشراقات الروح، وتردُّدِ العقل وشكوكه، وخداع الحواس ووثوقيتها. وهذه تجربة أخرى أصعب من سابقتها لكونها تقتضي معرفة دقيقة بكل تلوينات النفس وتمكيناتها، وسمو الروح وعروجها. وليس من شرطٍ لحصول العلم بها وإنشاء خطاب حولها سوى أن يحصل التماهي بين النفوس والأرواح في حضرة مشتركة، وإلا تَفَلَّتَتْ تلك التلوينات إلى عوالمها العذرية اللطيفة، متوارية بحجب من الكثافة الحسية التي تمنعُ حصولَ الصفاء، ونزع حُجُب الجهل عن حقيقة الإنسان. ولاشك أن مقتضيات هذه المعرفة التي يتوحَّد فيها العارف مع معروفه، ينتج ثمرة المعرفة أو العرفان، ويصلح الإخبار عن تلك التجارب الروحية رغم تَمَنُّعها وهشاشتها ولطافة مصدرها وزَوَغَانِ إبراق ظهورها. بل يمكن تأسيس خطاب حول التجربة الروحية رغم تفلّتِهَا، ونقلها إلى الغير، وهي مهمة تكاد تكون مستحيلة نظراً لأن تلك التجارب موسومة بطابع البَهْتِ والصمت، لكن قد يحصل ما يسميه ابن العربي "فتوح العبارة" التي تجعل الإخبار عن التجربة الروحية أمراً ممكناً والتواصل بشأنها دون أن ينقص ذلك من قيمتها أو يحصرها في القوالب اللغوية، والمواضعات الإنسانية المعقولة. ولمن يزعم العكس، فإنَّ أسْمَى التجاربِ الروحية، هي معاناة الوحي من الرُّسُل والأنبياء، لكنهم أَوْصَلُوا القول الإلهي إلى الإنسانية على مختلف مراتبها في التلقي والفهم. ولاشك أن شرط الوصول وحصول المعنى هو التمكن في الوجود، وهو ما أَسْمَيْتُه بـ "الحضور" في بيان رواية "الحواميم".

ومن نتائج هذه المعرفة أن الأبعاد المكانية والزمانية تتقلص في بؤرة مشتركة ليحصل العلم بذلك، وتَصِحَّ حكاية تلك التجارب ونقلها إلى كل القراء. ليس من السهل مرافقة كل أولئك الأعلام العظام في تجاربهم المعرفية والروحية والإخبار بها دون شرط التماهي الذي يستبدل الزمن الطبيعي بالآن الدائم، ويقلص المكان في نفس الآنية والكينونة، فيحصل التوحد. ومن هنا نشأت كثير من المفاهيم النقدية التي اقْتَرَحْتُها ضمن البيانات المُرْفَقَة بأعمالي الروائية من قبيل "الكتابة بالنور"، و"الزمن العرفاني" وما سوى ذلك من المفاهيم التي هي ثمرة هذا المشروع ومعاناته، وليست مستوردة من أفق معرفي آخر لا علاقة له بمنبتها الأدبي والروحي الأصلي. ومن هنا، فهي أقدر على توصيف هذه التجربة في مجال الخطاب النقدي من غيرها من المفاهيم المنفصلة التي تحكي تجارب أخرى نشأت في سياقات مختلفة. إن النقد الناجح هو النقد الذي ينصت للأعمال الأدبية لا ذلك الذي ينتشي بغواية النظرية النقدية يطاولها في ما تجنح إليه دون أن يعرضها

إن النقد الناجح هو النقد الذي ينصت للأعمال الأدبية لا ذلك الذي ينتشي بغواية النظرية النقدية يطاولها في ما تجنح إليه دون أن يعرضها على الأعمال الإبداعية، ويختبر إجرائيتها في أن تقول لك ما يكشف المعنى والحضور فيها

فالقول الشعري حين يجنح إلى الإخبار عن التجربة الروحية، يُؤَسِّسُ لما سَمَّيْتُه "الكتابة بالسر"، بينما يعمل السرد الروائي على ما سميته "الكتابة بالنور"، وكلاهما يلتقي في مشترك للكتابة هو ما أسميته "الكتابة بالحال"

على الأعمال الإبداعية، ويختبر إجرائيتها في أن تقول لك ما يكشف المعنى والحضور فيها. ولاشك أن مثل هذا النقاش سيبقى دوما يحاصر دائرة النقد، ويجعل المبدعين الحقيقيين يُشَكِّكُون في النتائج التي يصل إليها النظر النقدي لأنهم يَسْتَشْعِرُون أن هذا النوع من النقد يعيش في مَجَرَّة، والإبداع في مجرَّة أخرى. ونحن ندعو نقادنا أن يجعلوا العمل الأدبي أولا والنظرية ثانياً، وأن يعملوا على استجلاب المفاهيم النقدية الجديدة من صلب الأعمال الإبداعية الأصيلة التي تمنحهم الأصالة والتجديد والعمق، وتؤسس للحوار الجاد والبناء بين عوالم الإبداع وعالم النقد. ولاشك أن كثيراً من النقاد يدركون هذا الأمر، ويعلمون علم اليقين أن مواردهم الحقيقية تكمن في الأعمال الأدبية، وليس في النظريات المنفصلة، لكن "العادة مُحَكَّمَة" كما يُقال، واجترارَ النقد في إعادة الحديث عن نفس الأعمال الأدبية لا يمكنه أن يمنحنا نقاداً كباراً، وأن يجعله يصل إلى مرتبة الإبداع الذي يجعله صنواً لإبداعات الأعمال الأدبية الخالدة. إن مثل هذا النقد يعيش في ظل تلك الأعمال، ويخفي عدم قدرته على محاورة الأعمال الجديدة التي تَسْتَدْعيه لذلك، وتريده أن يكون نقداً حقيقياً يطبع المرحلةَ الأدبية التي يعيش فيها.

ورغم أن التجربة العرفانية تدور على السرد الروائي، إلا أنها كانت تُزاوِج دوماً بين القول الشِّعري والقول الروائي، فمن بين عتبات هذه الأعمال الروائية نجد دوماً قصيدة هي مثل الخاتم أو الثريا المعلقة على باب الوَالج إلى عوالم تلك الرواية. وكأن القول الشِّعري المُنْبَثّ في تلك القصيدة بمثابة المفتاح الذي يُجْمِل له المقصود في مُكَثَّف من القول، ولعلي أقول، في مُلَطَّف من البيان جماعَ الرواية. ومدار تلك القصيدة المفتاحِ على الفاتحة النورانية التي هي الشخصية العرفانية الكبرى للعمل. وقد كنت أَسْتَشْعِرُ دوماً أن التجربة الروحية لا يمكن معاناتها والإخبار عنها، في مرحلة أولى، إلا عبر الشِّعر، ثم تأتي لاحقاً مرتبة النثر والسرد والرواية. فالقول الشعري حين يجنح إلى الإخبار عن التجربة الروحية، يُؤَسِّسُ لما سَمَّيْتُه "الكتابة بالسر"، بينما يعمل السرد الروائي على ما سميته "الكتابة بالنور"، وكلاهما يلتقي في مشترك للكتابة هو ما أسميته "الكتابة بالحال"، لأن الحال جامع مشترك بين كل مبدع حقيقي. فالعازف والرسام التشكيلي والأديب الشاعر، أو الروائي وغيرهم، يكتبون أو يرسمون أو يعزفون بالحال. وقد جهدت في الإمساك بتلك اللحظة المُتَمَنِّعَة المُتَفَلِّتَة، لأن الحال لا يدوم زمانين، أي أنه إبراقة ولمحة تحضر وتغيب، ولاشك أن الإخبار عنها يقتضي معاناة نفس تلك الأحوال فتتحقق ما أسميته "بلاغة الأحوال"، وهي بلاغة غير لغوية، بل هي من نوع آخر تَعْبُر عبر َمعابر متعددة حتى تُفْرَغَ في القوالب اللغوية. إن هذه المسارات المعقدة للإبداع في معاناة تجربة الكتابة هي لباب هذا المشروع الروائي العرفاني، لأن الشِّعر يسلك مساراً عرفانياً مختلفاً عن المسار العرفاني الذي يسلكه السرد، لكنهما يلتقيان في هذا المشروع في بؤرة جامعة محورها الأساس هو الفاتحة النورانية مصدر الإلهام ومبعث الإيحاء. فكيف للحرف أن يقول المعنى، وكيف للحس أن ينطق بالحضور ؟

تلك هي معادلة القولة التي ما فتئت أرددها "أنت حرف جاء لمعنى". فما هي مظاهر الحرفية في الإنسان ؟ وما هي مظاهر المعنى فيه ؟ وما هي جسور اللقاء بينهما ؟

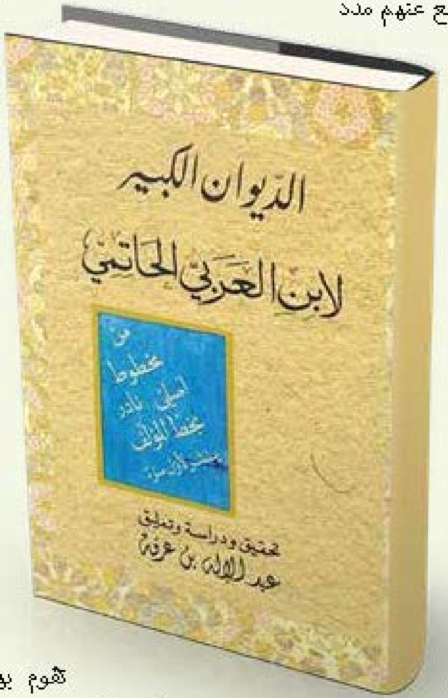
هنا تأتي تلك الموارد التي يجهلها كثير من الناس، لأنهم أناموها في دواخلهم بدوافع الكسل والعوائد الحسية، وهي حقائق المرائي والمُبَشِّرات والعلم الوهبي والإلهام والكشف والمواقف البرزخية، وما سوى ذلك من الإدراكات العميقة في كل إنسان، لكن كثافة الحس تمنع من الوصول

إليها، وتهيم الحواجز لتجسير الهوة بينها. وقد ألف القراء المتتبعون، العديد من المواطن التي تظهر فيها حقيقة هذه الموارد في حالة من الصفاء والاستتارة تجعل في المُستَنيرين منهم طاقة عجيبة على التماهي، وينشأ في بواطنهم نوع من التحول يستشعرون لذّته وعُمقَه، وقد ينجحون في التعبير عنه أحياناً بعبارات مُجنّحة لم تختمر بعد في دواخلهم، وتُؤثِر على الصعوبة في الإمساك بأمر يجنح إلى عوالم اللّطافة والعُذريّة والصمت والبَهت. وقد يجدون في لغة تلك المواقف البرزخية خيطاً رفيعاً من الشفافة يحاولون الإمساك به حتى لا ينقطع عنهم مَدَد تلك الإشراقات واللوامع الهاربة دوماً.

ونظراً لهذا التوازي في السرد العرفاني بين الشِّعر والنثر فقد أفردت في البيانات الأخيرة رؤيتي لحقيقة الشعر. وساعدني في ذلك اشتغالي على عمل غير مسبوق هو تحقيق **الديوان الكبير للشيخ الأكبر محيي الدين ابن العربي**، فعاينت تجربته العرفانية في الشِّعر بعدما سبق أن عاينت تجربته النثرية في كتبه الأخرى. ولعله أن يكون من بين حكماء الإنسانية القلائل الذين حققوا شرط النهوض بالقول النثري والشِّعري على درجة كبيرة من السُّمُو والعمق والاستتارة. إن القصائد المرتبطة بالأعمال الروائية التي أصدرتها هي بطاقة هوية مرتبطة أساساً بالفاتحة النورانية التي هي الشخصية الحقيقية في كل عمل روائي. وتلك القصيدة ناشئة من نفس المصدر. وإن علاقتها بالعمل الروائي يجب أن تُؤخذ بعين الاعتبار لفهم هذا الازدواج في تجلية التجربة الروحية بين مفصل في القول ومجمل فيه.

السرد في النقد الأدبي الحديث

اقتحم مفهوم السرد مجال النقد الأدبي انطلاقاً من النظريات البنيوية. وكان تزفيتان تودوروف من أوائل من صاغوا هذا المفهوم سنة 1969 في كتابه "قواعد الديكاميرون"، أو نحو الديكاميرون، وهي مائة قصة من القرن الرابع عشر كتبها كاتب من إيطاليا.



عرّف تودوروف السرد بأنه "علم القصة"، لكن الحقيقة هي أن السرد يخترق كل الأشكال الحكائية، والأنواع الأدبية.

وقد حققت الدراسات النقدية تقدّماً كبيراً في فهم بنيات السرد في الأعمال الأدبية، حتى أصبح هذا المفهوم يُوظَّفُ في حقول علمية أخرى غير الدراسات الأدبية، مثل السرد في التاريخ والقصص الدِّينيّ والمُرافعات القانونية والإعلام والتربية والسياسة والدراما والسينما والفنون، وما سوى ذلك. وأصبحت هناك قناعة بأن السرد موجود في كل مجال معرفي. ولعل من المجالات التي لم يَتِمّ الانتباه إليها، هي ما يمكن أن أسَمّيه "سرديات التطرف" عند الجماعات الإرهابية. إن تحليل البنى العميقة في سرديات هذه الجماعات سيمكن من تفكيك استراتيجيات استقطاب الشباب التي تقوم بها، وفهم سر نجاحها إلى حد كبير. وأعتبر أن مثل هذه الدراسات ينبغي أن تدخل ضمن استراتيجية للأمن الشامل وليس بمعناه الضيق.

إن الواقع من حولنا ليس معطى مُدْرَكاً بالإدراكات الحسية، بل هو عملية بناء يقوم فيها كل واحد منا بتَسْريدِه وفق كفاءاته ومواهبه. فكلما كان أقدر على تسريد تجاربه، كان أقدر على فهم الواقع من حوله. ومن هذه الحيثية، فإن السرد هو طريقة لبناء التمثلات حول الواقع، بل إنه **أداة معرفية** رئيسة في التفكير والتخييل.

بناء على هذه المقدمة العامة، أصل إلى السؤال عن علاقة السرد بالرواية العرفانية.

إن الواقع من حولنا ليس معطى مُدْرَكاً بالإدراكات الحسية، بل هو عملية بناء يقوم فيها كل واحد منا بِتَسْرِيدِه وفق كفاءاته ومواهبه. فكلما كان أقدر على تسريد تجاربه، كان أقدر على فهم الواقع من حوله

السَّرد والعِرْفان

لقد جعل مشروع الرواية العرفانية من المعرفة منطلقاً وغاية، بحيث إن مدار الحكي مبني على هذه الرحلة في المعرفة بشتى أنواعها وأشكالها. ونلاحظ تَسْرِيدَ العرفان منبثاً في كل العناصر التي تشكل السرد، في الأحداث والشخوص والزمان والمكان والحوارات.

إن الكتابة الروائية، في مشروع الرواية العرفانية، تتميز بتوظيفها للتاريخ والعرفان. فكيف يتم التعامل مع المادة التاريخية والعرفانية في السرد الروائي لهذا المشروع ؟

إن المؤرخ يعتمد في عمله على المادة الخبرية، فيقوم بالاشتغال عليها مُنْتَقِداً للأخبار التي تجمعت لديه، مُمَحِّصاً لها، باحثاً عن التدقيق في صحة وقوع الأحداث التي تنقلها. وبعد ذلك يقوم بتسريدها تبعاً لقواعد الكتابة التاريخية كما تعارف عليها المؤرخون.

كما أن السِّيَر الشعبية تعتمد في بناء المادة الحكائية على الحوادث والشخصيات الخبرية، مثل عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس... لكنها تتعامل بحرية كبيرة مع هذه الأحداث والشخصيات التاريخية، ولا يهمها التأكد من مبدأ المطابقة المرجعية مع الواقع وصحتها وصدقها، بل تمزج كل ذلك في مادة حكائية يتجاور فيها التاريخي بالمتخيل. ولهذا، فإن الراوي الشعبي لا يُوقِّع عمله، مثلما يفعل المؤرخ الذي يوضع توقيعه يؤكد مسؤولية عما يكتب.

أما فيما يتعلق بالرواية التاريخية، فهي أيضاً تمزج الأحداث والوقائع التاريخية وفق قواعد خاصة بها تختلف عن شكل تعامل الخطاب التاريخي أو السيرة الشعبية مع المادة التاريخية. إنها تنسج أحداثاً متخيلة انطلاقاً من أحداث تاريخية، وتنشئ شخصيات متخيلة تتجاور مع شخصيات تاريخية. وعادة ما تكون المسافة الزمنية التي تفصل الماضي عن الحاضر مُحدِّداً من مُحَدِّدات الرواية التاريخية، إلا أن هذه المسافة قد لا تصلح كمُحدِّد ثابت لهذه الرواية، إذ يمكن للكاتب أن يكتب رواية تاريخية عن الحاضر رغم قصر المسافة التي تفصله عن وقوع الأحداث. وقد يسمي البعض هذا النوع بالرواية الواقعية، لكن يبقى أن بعض الروائيين مثل بلزاك، مثلا، اعتبر "مؤرخ العصر الذي عاش فيه حتى أطلق أندريه مالرو مفهوم "الرواية التاريخية المعاصرة". أو كما قال بيير لوي ري "إن التاريخ رواية ما وقع، وإن الرواية تاريخ ما كان يمكن أن يقع". وتجنباً لتعويم مفهوم الرواية التاريخية، لاشك أن المسافة الزمنية الفاصلة بين زمان وقوع الأحداث وزمان روايتها، ينبغي أن يُحَدَّد بالدَّوَرات الزمنية، أي الحِقَب الفاصلة بين دورة وأخرى، أو حقبة وأخرى.

كيف نحرر القول في استثمار السرد الروائي للمادة التاريخية ؟

إن المادة التاريخية المُشَكَّلَة بواسطة السرد، لا ينبغي رَهْنُها بشرط المطابقة للمرجعيات التاريخية، لأنها لم تَعُد تشتغل على وقائع التاريخ بمعناها الوصفي والتوثيقي، بل إنها توظف ذلك التاريخ ليخدم أغراضاً جمالية وتخييلية ورمزية. وارتباطاً بهذا الاحتراز، فإن الزمن المُشْتَغَل عليه في الرواية، ليس هو الزمن الماضي حينما يستَثْمِرُ أحداثاً حصلت في الماضي، بل إنه يَسْحَبُها من وعائها الأصلي لِيَزُجّ بها في بُعْد زمني آخر. إنه يقلِّص الفرق بين الأبعاد الزمنية، ويصل فيما بينها بحيث لا يحس القارئ بالانقطاع أو الانفصال عما يجري من أحداث، فينخرط فيها ويحكم عليها ويتخذ موقفاً منها، على عكس المشتغل على التاريخ الذي يحاول أن ينأى بنفسه عن هذا الانخراط، أو يدَّعي ذلك على الأقل.

إن نقطة التقاء هذه الوقائع المادية والمعنوية، أو لنقل اجتماع التاريخ والعرفان من خلال الحبكة الأدبية يتم في بؤرة اعتبارية يتم فيها تبادل الأدوار ومزج الحقيقة بالخيال، والحس بالمعنى، واللطيف بالكثيف، والماضي بالحاضر

إن المشكلة في فهم الالتباس الحاصل بين السرد التاريخي، كما يكتبه المؤرخ، وبين السرد الأدبي لوقائع تاريخية، كما يكتبه الروائي، تكمن في التمييز الواضح بين السرد المُنْبَنِي على التخييل والترميز، وبين التاريخ المُنْبَنِي على الوقائع والأحداث. ويبقى أن استثمار السرد الروائي للوقائع التاريخية، يُنْشِئُ نوعاً مُركّباً منهما يتنازعه الأدباء والمؤرخون على السواء. وكلهم يحاول أن يُفسِّره وفقاً لمرجعيته، في حين أنه مَزيجٌ منهما.

بهذا المعنى، أكتب الرواية العرفانية التي تستثمر التاريخ والعرْفان كموارد أساسية لها، وما يفتحه هذا الاستثمار من آفاق واسعة أمام الكاتب المبدع حينما يُخَلِّصُ الوقائع التاريخية، والمواجيد العرفانية أو التجارب الروحية من مرجعياتها الخاصة بها لِيَصُبَّها في إطار حبكة أدبية. هذه الحبكة هي تنظيم جديد لكل هذه المادة التاريخية والعرفانية في سياقات تخييلية مجازية. لكن الفرق بين هذا التخييل بمعناه الأدبي العام، والتخييل الخلاق هو أن عوالم هذا الأخير هي أكثر واقعية من مرجعياتها الموضوعية. انطلاقاً من هذا القلب بين عوالم الحقيقة والمجاز يتأسس السرد العرفاني في أجلى صوره.

إن تحويل الأحداث التاريخية والوقائع العرفانية أو التجارب الروحية عبر الحبكة الأدبية، هو الذي يجعل منها مادة سردية تُنَظِّم الحكي باستثمار وقائع ذات بعد تاريخي مادي، ووقائع ذات بعد عرفاني معنوي. إن اشتغال الحبكة الأدبية هو الذي يوازن بين عناصر الانسجام وعناصر التنافر، بين هذه الوقائع المادية والمعنوية على السواء. كما أن الحبكة توازن بين الوحدات الزمنية الموظفة في هذه الوقائع بشكليها المذكورين. وقد يتوهم البعض انسياقاً مع المرجعيات التي يصدر عنها، إلى اعتبار الزمن متعلقاً بالماضي، بينما سَيُصِرُّ البعض الآخر أنه غير ذلك، ما دام أن المقصود من تسريد التاريخ هو استخلاصُ العِبَر والدروس بالنسبة للحاضر. أما حين نعتبر العرفان، فلا يبقى هناك محدد زمني بالمفهوم الطبيعي للزمن، بل تنخرط الشخوص في بُعْد زمني آخر، أسميه "الزمن العرفاني"، وحداتُه هي الأنفاسُ، وهي محمّلة بحقائق وجودية تسع ما لا تسعه الأُيُونُ الممتدة والآناء المتعددة.

إن نقطة التقاء هذه الوقائع المادية والمعنوية، أو لنقل اجتماع التاريخ والعرفان من خلال الحبكة الأدبية يتم في بؤرة اعتبارية يتم فيها تبادل الأدوار ومزج الحقيقة بالخيال، والحس بالمعنى، واللطيف بالكثيف، والماضي بالحاضر. هذه البؤرة تعمل على تسريد العرفان والتاريخ معاً، فتحقق شروط الأدبية المطلوبة عبر السرد.

ونتيجة هذا التسريد تحقِّق إمكانيات تعبيرية هائلة لا يستطيع التاريخ بمفرده، ولا العرفان بمفرده، أن يمنحاها للأديب، بسبب أن التاريخ خاضعٌ لمبدإ المطابقة مع الوقائع، والعرفان يعترف بقصور العبارة عن استيفاء التجربة الروحية التي حصلت للعارف، فَيُفَضِّلُ نُطْقَ الأحوال بَدَلَ نُطْق اللسان. إن الأدب العرفاني، شعراً أو رواية يقوم بهذه الوساطة التي تمكّن من تَجَنُّب المُعيقات المرتبطة بمرجعيات كل من التاريخ والعرفان معاً.

ولننتقل بعد بيان الفرق في استثمار كل من التاريخ والعرفان، في إطار مشروع الرواية العرفانية، إلى الحديث عن الإطار التاريخي لهذا النوع من الأدب.

الإطار الثقافي التاريخي للرواية العرفانية

تعيش شخوص الروايات العرفانية، عموماً، في ظل أنظمة سياسية مترامية الأطراف قبل نشوء الدولة القُطرية أو الوطنية. ويجب أن يؤخذ هذا بعين الاعتبار لأن هذه الشخصيات تهدف إلى تحقيق الخلاص. وهو نفس ما

تطمح إليه هذه الكيانات والأنظمة السياسات الكبرى. فالجُنَيْد والغزالي، بطلا الروايتين اللتين تحملان اسميهما، نشأ مثلا في إطار الخلافة العباسية. وابن حزم، بطل رواية "طوق سر المحبة" عاش نهاية الخلافة الأموية في الأندلس وظهور الدولة العامرية ثم ملوك الطوائف. وابن العربي الحاتمي، بطل رواية "جبل قاف" عاش أولا في كنف الخلافة الموحدية في المغرب، وبعد ذلك في كنف الدولة العباسية في المشرق، بعد أن أضحت خلافة رمزية، وآلت السلطة الفعلية إلى السلاجقة الأتراك. والشُّشْتَرِي بطل رواية "**بلاد صاد**" وُلِدَ مع انهزام الموحدين في معركة العقاب، وبداية تراجع نفوذ المسلمين في بلاد الأندلس، ثم ارتحل إلى المشرق وعاش متنقلا مسافراً في البلاد الإسلامية بين مصر والشام. ولسان الدين ابن الخطيب، بطل الرواية التي تحمل اسمه، عاش موزعاً بين الدولة النَّصرية في الأندلس التي كان يرى ببصيرته أنها آيلة للسقوط، فكان يوالي دولة المرينيين في المغرب لدرء سقوط الأندلس. والسلطان عبد الحميد الثاني، بطل رواية "ياسين قلب الخلافة" اعتلى عرش الدولة العثمانية في أحرج مراحلها. وخناثة بطلة الرواية التي حملت اسمها عاشت في أوْج بَسْطِ الدولة العلوية الشريفة سلطانها على المغرب وبلاد السودان الغربي. وابن معن، بطل رواية "الحواميم" عاش سقوط آخر قلعة من قلاع المسلمين في الأندلس هي مدينة غرناطة. أما يونس والملكة نونة بطلا رواية "بحر نون" فقد عاشا في كنف دولة رمزية مترامية الأطراف بين الصحراء والبحر المحيط، وتبدأ رحلتهما في البحر مثل يونس ذي النون لاكتشاف حضارة أسلافهما الأطلسية، فيغرقان ويبتلعهما الحوت ثم يلفظهما عاريين كما يأتي الإنسان إلى الحياة أول مرة. وبعد ولادتهما من جديد تبدأ رحلة البحث حتى يلتقيان من جديد على قمة جبل كما حصل لآدم وحواء. إنها رحلة رمزية للإنسانية التي تقطع فيافي النفس حتى تَحْصُلَ لها الطمأنينة.



كل هذه الأعمال إذن مؤطرة بهذه الأطر الحضارية والأنظمة السياسية، والخلفيات التاريخية التي تحدد مسارات الأحداث والشخصيات، وكلها تبدأ بنشأة الأبطال في أسرهم الصغيرة في خضم الفتن التي تواجهها، فيكون مصيرهم مرتبط بها، كما هو مرتبط بالإطار السياسي العام الذي تنتمي إليه الأسرة وتعيش في كنفه. وحيث إن هذه الأطر السياسية غير ثابتة بل تخضع لتقلبات كثيرة تتراوح بين التمدد والانحسار، فإننا نجد الأبطال يسافرون دوماً في رحلات طويلة تقودهم إلى بلدان أخرى حقيقية أو رمزية، بل إن من بينهم من تنقل بين ثلاث قارات أحيانا كما هو حال ابن العربي، والششتري اللذين سافرا من الأندلس في أوروبا إلى شمال إفريقيا، وبعد ذلك إلى بلاد الشرق في قارة آسيا. إن هذا الاقتلاع من وطن النشأة، والاغتراب في بلاد أخرى، تحكمه عدة عوامل خارجية منها الأحداث السياسية والتقلبات المرتبطة بها، كما تحكمه عوامل داخلية هي رحلة البحث عن المعرفة بين أخاديد النفس وحُجُبِها المانعة وعقباتها المُهْلِكَة. إنها رحلة في الأنفس والآفاق معا. وهذه خاصية تحكم هذه الروايات حتى أطلقت على هذا السرد، "أدب السفر"، تنبيهاً على ما يحققه السفر من معاني التنقل الحسي فوق الأرض، والتنقل المعنوي في أرض النفوس حتى تُسْفِرَ له الحقائق عن أسرارها وأنوارها. إن خاصية أبطال هذه الروايات في العموم هي الارتحال الدائم من الأكوان إلى المكوِّن، يوازيه ارتحال في الأرض من وطن النشأة إلى وطن التبني والرَّقدة الأبدية. إن الارتحال عن الأندلس في رواية "**جبل قاف**" أو "**بلاد صاد**"، هو في الحقيقة ارتحال عن أحوال نفسية نحو أحوال أخرى. وهذا التوازي في السرد بين بنية السفر الحسي والسفر المعنوي الرمزي لا يتخلص إلا ضمن بؤرة التقاء تُشَكِّلُ عوالم التخييل مناطق خصبة لظهورها وتجليها، ومن أبرز تلك البؤر الدالة على

التقاء السَّفَرَيْن، يمكن أن نمثل لها مثلا برحلة الجنيد لأداء فريضة الحج، حيث توازيها رحلة أخرى في أحوال النفس كشفت عنها الرواية في فصل "بلاغة الأحوال". ونفس الشيء يمكن أن نَتَلَمَّسَهُ في خُلْوَةِ الذكر، التي هي سفر روحـاني في رحلة البحث التي يقوم بها بطل رواية "بلاد صاد" عن الشَّمْسِيَّات السبع الموزعة في أقاليم الأرض المختلفة. كما أن المَرائي والإلهامات والمشاهد البرزخية وما سواها، تشكل بُؤَراً بامتياز، لالتقاط عناصر هذا السفر الروحاني الذي يهيمن على السفر الحسي في السرد العرفاني. ويبدو الزمن الموظف في هذا السفر ذا طبيعة داخلية تخضع لأحـوال المسافر، وليس زمناً طبيعياً.

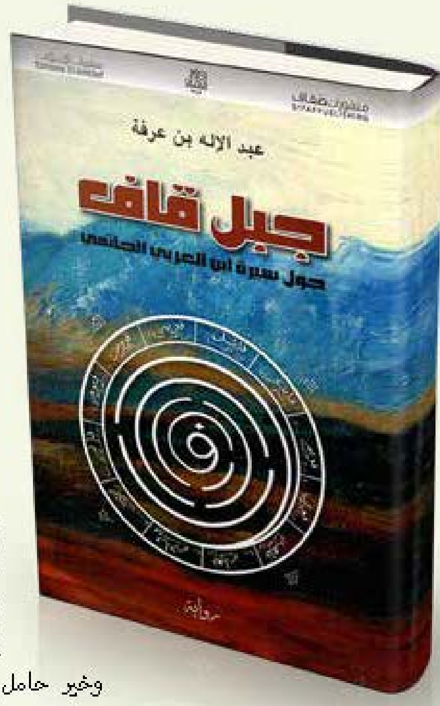
وتلعب اللغة دوراً بارزاً في تكثيف المعنى وتلطيفه إلى درجة يجعل الزمن جزءاً من الذات، وليس مكوناً خارجياً عنها، أي أن الذي يمنح الزمن وعاءه الحقيقي هو حجم الطاقة النفسية والروحية المستفرغة فيه.

وارتباطاً بهذا السفر المعنوي والحسي، معاً، فإن تقسيم الرواية يخضع لحقيقة هذا السفر المزدوج.

فصول الرواية العرفانية

هناك اجتهاد كبير في تقسيم فصول الروايات العرفانية، منذ رواية "**جبل قاف**" التي تتشكل من واحد وستين مشهداً (61). وهذا العدد له دلالة خاصة لأنه مكون من الواحد

> **تلعب اللغة دوراً بارزاً في تكثيف المعنى وتلطيفه إلى درجة يجعل الزمن جزءاً من الذات، وليس مكوناً خارجياً عنها**



والستة، فهو يعكس حقيقة هذه الرواية وهي أن البطل هو "الأسّ". وعدد هذه الكلمة "أس" (61)، هو عدد مشاهد الرواية التي تحاكي في بنيتها القول القرآني، فأول كلمة تبتدئ بها الرواية هي "الحمد لله"، وآخر كلمة فيها هي "من الجنة والناس". وهذه البنية قرآنية بامتياز لأن أول كلمة في المصحف هي "الحمد لله" من سورة الفاتحة"، وآخر كلمة هي "من الجنة والناس" في سورة الناس. وأول حرف يفتتح المصحف هو الألف، وآخر حرف يختمه السين، فالمصحف محصور بين ألف وسين، إنه الأس الذي يقوم عليه الوجود.

وخير حامل لهذا الأس هو الرسول الذي كان عمره عند وفاته واحداً وستين سنة بالشمسي، وثلاثاً وستيناً بالقمري. ويمكن احتساب عمره بالحساب الهجري بإضافة باء البسملة من الفاتحة التي تكتب على شكل ألف، فيصبح العدد مطابقاً سواء قلنا 61 أو 63. وقد جعلت المشاهد 61 مشهداً لبيان أن البطل هو وارثٌ مُحَمَّدِيٌّ محقق بوظيفة الخَتْمِية المحمدية، ولهذا يدخل خزانة قاف التي هي ترميز لحقيقة القرآن، ويتحقق بما فيها من العلوم والمعارف حتى يتحول البطل ذاته حاملا لمعنى الخزانة وحقيقتها.

ورغم كثرة هذه المشاهد فهي تَؤُولُ إلى حرف واحد هو القاف الذي يشير إلى حقيقة القرآن التفصيلية، وهو المُعَبَّر عنه بالقلم. أما في رواية "بحر نون" التي توازي رواية "جبل قاف"، فإننا نجد أن البنية العامة قائمة على الإجمال المعبر عنه بالنُّون أو الدَّوَاة. فاجتماع الحرفين يعطي حقيقة العبودية "قنّ"، وهو العبد الخالص في عبوديته الذي يسافر لكي يصبح "قُنّاً"، أي جبلاً المعبر عنه بجبل قاف. وهو ما سعت هذه الرواية إلى تحقيقه عبر رحلة السفر التي يخوضها البطلان، يونس والملكة نونة.

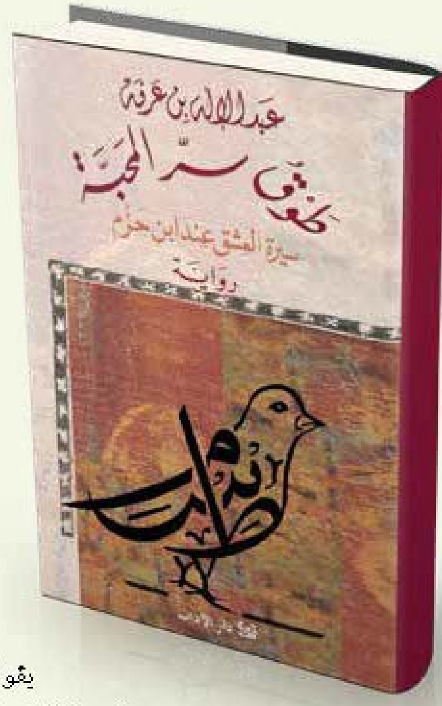
وفي رواية "بلاد صاد" نجد الشَّمْسِيَّات السبع التي يسعى البطل إلى جمعها من بقاع الأرض، وهي في الحقيقة تشير

إلى الأسماء السبعة الأمهات، التي هي تفصيل لحقيقة الاسم المفرد "الله". وقد وظفت في هذه الرواية السرد العربي القديم كما في ألف ليلة وليلة، وكشفت عن بنية هذه القصص الروحية، خلافاً للرأي الشائع من أنها أسمار شعبية حول المتع الجسدية وعوالم الاستبداد وغرائب العجائب. والحق أن كل هذه الأشياء ما هي إلا صوارف تُخْفِي البنية العميقة لهذه القصص عن حقيقة السفر الروحي الذي هو موضوع ألف ليلة وليلة. فعلي بابا، بطل إحدى هذه القصص هو قَلْبٌ لاسم الإمام علي رضي الله عنه، تأكيداً للأثر المشهور "أنا مدينة العلم وعلي بابها". وكلمة "سمسم" التي يفتح بها كنز الجبل، ما هي إلا كلمة "اسم" (الألف ليست أصلية في الكلمة) مكررة مرتين، أو يمكن أن نقول إنها تشير إلى جملة "سِمْ سِمَةً بالاسم المفرد "الله" حتى تفتح كنوز المعارف المحتجبة وراء صور الأكوان. فالجبل يرمز إلى هيكل الإنسان، والكهف في جوفه يرمز إلى قلب الإنسان داخل هذا الهيكل، وهو المقصود من كل توجُّه ومعرفة لأنه يختزن كل الأسرار والأنوار. هذه هي حقيقة هذا القصص الرمزي الذي كشفتُ عن بنيته السرية ووظفتها في هذه الرواية عن الشاعر العرفاني السّفار، أبي الحسن الششتري.

أما رواية "طواسين الغزالي"، فإنها تتألف من خمسة عشر طاسيناً (15)، أي أنها مكونة من الواحد والخمسة. وفيها إشارة إلى القرن الخامس الذي عاش فيه الإمام الغزالي، واعْتُبِر أنه هو الإمام المجدد الذي يبعثه الله على رأس كل مائة عام. إن مجموع عدد هذه الطواسين (15) مع صورته المقلوبة في المرآة (51) يعطينا العدد (66)، وهو نفس عدد كلمة "الله".

فرحلة الغزالي في طواسينه هي رحلة التَّعَلُّق والتَّخَلُّق بالأخلاق الإلهية. وهذه الطواسين هي على التوالي : طاسين التكوين، وطاسين الحب، وطاسين الوصال، وطاسين القلعة، وطاسين الكلام، وطاسين البستان، وطاسين الخاتم، وطاسين الخوف، وطاسين الرؤية، وطاسين الإحياء، وطاسين التجريد، وطاسين الحج، وطاسين الإبداع، وطاسين الفهم، وطاسين التجديد.

أما رواية "ابن الخطيب في روضة طه"، فقد تم تقسيمها إلى خمسة فصول كبرى، هي طبع الماء، وطبع الهواء، وطبع النار، وطبع التراب، ثم شجرة الطبوع التي ترمز إلى حقيقة الإنسان الكامل بعدما دخل الخلوة وتجوهرت تلك الطبائع حتى أثمرت شجرة المعرفة والمحبة التي تُلَخِّصُ حقيقة حياة بطل الرواية، لسان الدين ابن الخطيب. وتأكيداً لهذه الحقيقة،



يقول ابن الفارض في خمريته الشهيرة عن تَجَوْهُر هذه العناصر وتَرَوْحُنِها في حقيقة واحدة:

صفاءٌ ولا ماءٌ ولطفٌ ولا هَوَا

ونورٌ ولا نارٌ وروحٌ ولا جِسْمُ

وانطلاقاً من رواية "ياسين قلب الخلافة"، ومروراً برواية "طوق سر المحبة"، ثم رواية "الجنيد"، وانتهاء برواية "خناثة"، تم تقسيم فصول الروايات إلى كتب، مثل كتاب الياء، وكتاب السين، بالنسبة لرواية "ياسين قلب الخلافة". وهي تقسيمات تعكس أن أحرف كل فاتحة من الفواتح التي هي مناط الرواية تتحول في حد ذاتها إلى كتاب مسطور وكتاب منظور.

إن هذا التفصيل لهذه الأحرف النُّورانِيَّة يأخذ أبعاداً متعددة داخل السرد الروائي، بحيث تعكس الأحداث والشخوص حقيقة تلك الأحرف، حيث نلاحظ توازياً بين الحبكة التقليدية في الرواية، وما أسميه بالحبكة العرفانية، لأنني أعتبر أن الشخوص الحقيقية في الرواية هي هذه الفواتح. أما أبطال هذه الروايات فهم مظاهر تاريخية وعرفانية جزئية لحقيقة تلك الفواتح النورانية.

خاتمة

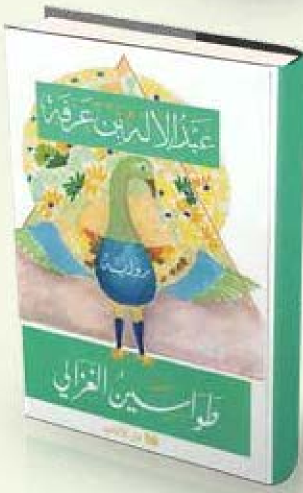
هذه مفاتيح مُيَسّرة حول تجربة الكتابة الروائية والسرد العرفاني، وظّفتُ فيها عناصر التاريخ والعرفان باستثمار آلية الخيال الخلاق في كتابة مشروع روائي ينهض بقراءة جديدة للتاريخ العربي الإسلامي، بين ما كان وما يمكن أن يكون. ولاشك أن مفهوم الحضور أو الشهادة بالحضور، من المفاهيم الأساسية التي تمكّن من حضور الأحداث ومعايشة الشخصيات والحكم عليها واتخاذ موقف منها. كما أن المفاهيم الأخرى التي طوّرتُها في هذا المشروع، مثل "الكتابة بالنُّور" و"الكتابة بالحال"، يمنحان هذه القدرة على التَّوَحُّد مع ذات الشخصيات الماثلة على مسرح الأحداث الروائية والمشاركة فيها.

فيصبح المتحقق بالحال كاتباً أو قارئاً، شريكاً كاملا في السرد العرفاني. وهي عناصر سمحت بتحقيق شروط التجديد في الكتابة الروائية العربية المعاصرة، حيث ظهرت أعمال روائية كثيرة تمتح من هذا المورد العرفاني، أو تزعم الانتساب إليه أصالة أو تقليداً على اختلاف في الاستعداد والتكوين والمسار الفكري والروحي لكل كاتب، والقدرة على الاستيعاب وإعادة البناء. وقد اندسّ في هذه الحركية، كما هو الحال مع كل فكرة جديدة، من ليس من أهلها، ممّنْ كانت تدفعه مُحَفِّزاتُ الكثرة والشهرة والربح واللهث وراء الجوائز، وهي أمور خارجية تتعارض مع أفق الكتابة العرفانية بما هي تجريد وتفريد وتوحيد.











سعيد الفلاق

تخييل التاريخ وأسئلة الحاضر في رواية «ثورة المريدين» لسعيد بنسعيد العلوي



تقديم

لا يحتاج المتأمل في الرواية العربية المعاصرة إلى كثير من التَّبَصُّر كي يلامس ازدهار توجه جديد يشق طريقه بكثير من الثبات والقوة في أرض الرواية، ونقصد بذلك انفتاح الرواية على التاريخ، فقد صار من الصعب أن تجد رواية عربية أو مغربية لا تستثمر ما يتيحه التاريخ من إمكانات خصبة في استثمار الوقائع وتحويلها إلى مادة سردية قابلة لأن تُـقْـرأ في شكل جديد أكثر سلاسة وتشويقا. ولا غَرْوَ في ذلك، إذ إن الروائي لا يعمد إلى التأريخ لحقبة ما بقدر ما يسعى إلى استعادة تاريخ مضى عبر مَلْءِ البياضات التي تركها المؤرخ، بمعنى كتابة تاريخ بعين المبدع الروائي، لا بعين المؤرخ الملتزم بالوقائع، إضافة إلى أن المبدع يطمح إلى كتابة تاريخ مضاد للتواريخ الرسمية إذا سَلَّمْنَا بأن التاريخ لم يسلم من تدخل أياد غير أمينة ساعدت في توجيهه وكتابته. بهذا المعنى يغدو تخييل التاريخ واستعادته، ذا أهمية بالغة في الردّ كتابة على التواريخ المزيّفة تارة والمنسية تارة أخرى.

كما تشغلُ علاقة الرواية بالتاريخ مكانة متميزة في الفكر النقدي والفلسفي الغربي والعربي، خاصة في القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة. هذا ما يجعلنا نتساءل كيف يمكن أن نقرأ تاريخا ضمن قالب سردي ـ تخييلي؟ ما الجدة التي يقدمها خطاب الرواية حينما يستحضر خطابا مرجعيا؟

> إن الروائي لا يعمد إلى التأريخ لحقبة ما بقدر ما يسعى إلى استعادة تاريخ مضى عبر ملء البياضات التي تركها المؤرخ، بمعنى كتابة تاريخ بعين المبدع الروائي، لا بعين المؤرخ الملتزم بالوقائع

يبدو أن هذه الإشكالات حين تُطرح، تثير الانتباه إلى التداخل الراسخ بين فنّيْ الرواية والتاريخ، ولا نحتاج إلى القول إن الرواية بصفتها نوعا أدبيا تسمح لنفسها باختراق خطابات متعددة، إذ "أصبحت الرواية إلى جانب

فالرواية عندما تستعيد الذات المغيبة إلى مسرح التخييل، تغدو أقدر على بلورة مقولات جديدة عن الوجود، وهذا ما يبوئها مكانة بارزة في التعبير عن التاريخ وتبدلات الأزمنة الحديثة

وظائفها التخييلية والتمثيلية والإيحائية، أداة بحث بما يُمَكِّنُ من استكشاف العالم والتاريخ والإنسان". إنها تهدف إلى تقديم معرفة، من نوع خاص، عن التباسات التاريخ ضمن العلائق الوشيجة المؤسِّسة للأنساق الخفية، مما يعني أن الرواية ليست خطابا مُهَادِناً، مُمَجِّداً، ذلك أن "هبة الرواية الإنسانية تكمن في قدرتها على تهديم كل الحقائق والأنساق، وعلى تقليب تربة اللغة [المليئة] بالسخرية، واللعب، وبناء احتمالات جديدة فوق أنقاضها". كما أن الرواية اليوم حين تتجه إلى التاريخ لا تهدف بالضرورة إلى إعادة ما قيل في الكتب التاريخية عبر إعادة النقل والتحويل، بل إنها تقوم بالبحث في المسكوت عنه والمغيّب والمستور، "فالرواية عندما تستعيد الذات المغيبة إلى مسرح التخييل، تغدو أقدر على بلورة مقولات جديدة عن الوجود، وهذا ما يبوئها مكانة بارزة في التعبير عن التاريخ وتبدلات الأزمنة الحديثة". وعليه، فإن خطاب الرواية ينهض بمهمة جسيمة قادرة على بلورة وعي جديد بالوقائع التاريخية، وتقديم بديل حقيقي للحاضر والمستقبل، وهذا ما يدعم الأطروحة التي يتأسس عليها هذا البحث المتمثلة في الوعي بأهمية السرد والرواية خاصة في "تمثيل المرجعيات ومواجهة بياضات التواريخ الرسمية، وتحري الهامشي وسط الخطابات المهيمنة". ولن يتحقق ذلك إلا بالعودة إلى التاريخ والتنقيب فيه وإعادة تخييله وتمثيله وتأويله، انطلاقا من التسلح بالشك المفضي إلى تعميق المعرفة بالشروط البانية للسرد التاريخي كما تقدمه المرويّات.

في هذا السياق سوف نحاول الوقوف عند رواية هامة للكاتب المغربي سعيد بنسعيد العلوي المعنونة بـ "ثورة المريدين" بالتركيز على التخييل التاريخي وانفتاحه على أسئلة الواقع.

1. ثورة المريدين: من التاريخ إلى الرواية

تحاول رواية «ثورة المريدين» الحفر عميقا في تاريخ الغرب الإسلامي من خلال استحضار حياة المهدي بن تومرت، مؤسس الدولة الموحدية، إحدى أكبر الدول في التاريخ المغربي، استعادة حاول من خلالها الكاتب **إعادة رسم ملامح هذه الشخصية الإشكالية بما تحمله من مواقف وأفكار وخوارق**. وقد اختار المؤلف تقنية الميتا رواية في تمثيله لهذا الأمر، أي أننا نجد رواية فوق رواية؛ الكاتب العلوي يكتب رواية، لكنه يسلم زمام البحث للبطل عبد المولى، الصوت الروائي الساعي لاكتشاف المهدي وتسريده. لكن كيف يتم تحويل التاريخ إلى سرد روائي؟ وما الحدود الفاصلة بين الاثنين؟

نلاحظ أن البطل عبد المومن يخبرنا منذ البداية أنه يرغب في كتابة رواية تاريخية، يقول: "أستطيع الآن أن أكتب رواية تاريخية، رواية عن المهدي بن تومرت" (ص25)، رواية يرغب أن يكون فيها أمينا للتاريخ، نقرأ أيضا: "في روايتي أحتكم للتاريخ. نعم رواية، غير أني قررتُ، صممت، أقسمت، حرنت كالبغل أن تكون رواية عن التاريخ الفعلي" (ص24). يبرز إذن أن الرهان هو كتابة نص يرتكن للتاريخ، للوثيقة،



مبتعدا عن زيغان التخييل وسحره. ذلك أن عبد المولى لن يتحدث دون مراجع تاريخية تُسند قوله، وتجعله يستعيد تاريخا مكتوبا من قبل في قالب روائي. فهل سيفلح في ذلك؟

بعد كل فصل نلحظ أن البطل يستمر في التأكيد على وفائه للتاريخ، في ذلك يقول: "هو ذا المهدي في الفصلين على النحو الذي يتحدث به ابن خلكان، وكما يصوره ابن زرع، وكما يذكر المراكشي نقلا عن آخرين، ذكي، مناوِر، رجل في الثرى ورجل في الثريا" (ص64). ويقول في موضع آخر: "لا أرى أنني قد ابتعدت عما ذكره تراجمة المهدي، عمّا ذكرته كتب التاريخ" (ص150). وهكذا يمضي البطل في استحضار المهدي مثلما قدّمه البيدق وغيره من المؤرخين.

لكن السؤال، هنا، هل هناك حدود فاصلة بين التاريخ والرواية؟

من خلال قراءة النص، يمكن تقسيمه إلى مرحلتين فاصلتين: **الأولى** تتجه نحو كتابة تاريخ كما ترويه المراجع في هذا الباب، ويمتد من البداية إلى حدود الصفحة 162. بينما تبدأ **المرحلة الثانية** عندما يلجأ البطل إلى البحث عن صورة المهدي في غير ما يُقرُّه البيدق في كتابه "أخبار المهدي بن تومرت"، بمعنى البحث في التاريخ المكتوب بعيداً عن عين سلطة عبد المومن، عن الوجه الآخر لمن سمّى نفسه بالمعصوم، يقول البطل: "سأتابع السير وراء البيدق، قارئا راضيا، بما يدوّنه من أخبار المهدي، غيرأني لن يهدأ لي بال إلا بالعثور على الصورة الأخرى، تلك التي يَضِنُّ بها البيدق، أو يخشى الرقيب من إزاحة الستار عنها، ستكون البداية من مراكش" (ص162). ويقول أيضا: "لست أفلت من قبضة البيدق فحسب، بل إنني أملك أن أركب صهوة الجواد. جواد الخيال والجنون" (181).

ويذكرنا هذا القول بما سمّاه ميشيل فوكو بـ"ذاكرة مضادة Counter memory" التي تعمل على قراءة التاريخ عكس "ميله الفطري والاضطلاع بدور فعال معترف به في تأويل التاريخ، عوضا عن الاكتفاء بدور المعاينة السلبية" كما تقول برندا مارشال في كتابها "تعليم ما بعد الحداثة". فضلا عن أن الرواية تضطلع بدور فعال في ملء ثقوب التأريخ الذي يقف عند الملامح الكبرى في مسارات شخصية المهدي بن تومرت وعبد المومن.

من هنا، لا تتموقع الرواية بكونها تكميلا لما رواه التاريخ أو حاشية عليه، بل الحق أنها تتجاوزه كثيراً، وتنحاز عن صرامته المعهودة، فهي تدفع بالتخييل إلى أقصى مدى، وتتورط في الواقع نقدا وكشفا وتوقعا. لأن "المتخيّل (كما يحدثنا واسيني الأعرج) يحرر التاريخ من انضباطه الأفقي، وينزل به عميقا نحو قاع الذات الإنسانية المعقدة التي تصف التاريخ حيالها مرتبكا وعاجزا". علاوة على أن الرواية بجرأتها وشَكّيتها تنتج فعلا ما يسميه سلمان رشدي بـ "الردّ بالكتابة على المركز". والمركز في سياق هذا التحليل يتمثل في كل كتابات السلطان، ومؤرخ السلطة الذي يكتب كل ما يُملى عليه.

2ـ ثورة المريدين: من التاريخ إلى الواقع

إن رواية التخييل التاريخي، أهم ما تسعى إليه في فكر ما بعد الحداثة، هي أن تعيد قراءة الماضي وفق منظور ملتصق بالواقع، فلا فائدة من إعادة كتابة التاريخ إذا لم تكن أسئلة الواقع حاضرة. وبالنظر إلى الرواية، بدءا بالعنوان، مرورا بالسياق التاريخي الذي كتبت فيه، والذي عُرف بـ "الربيع العربي". لهذا، كان رهانها إيجاد الصلات القوية بين قصة المهدي "المنتظر" ومبادئ دولته من جهة، وبين ثورات بعض دول العالم العربي في تونس ومصر واليمن وليبيا من جهة ثانية. يقول السارد:"أصحاب المهدي يكتسحون الميدان بثيابهم الفضفاضة الزرقاء وعمائمهم السوداء، يلوّحون بالعصي والسيوف، صراخهم يشق المكان «الله أكبر» (ص67). ويقول في مكان آخر: "تاريخنا هو تاريخ القِيام أو الثورات بدعوى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. كل

إن رواية التخييل التاريخي، أهم ما تسعى إليه في فكر ما بعد الحداثة، هي أن تعيد قراءة الماضي وفق منظور ملتصق بالواقع، فلا فائدة من إعادة كتابة التاريخ إذا لم تكن أسئلة الواقع حاضرة

الرواية تتماس بشكل وثيق مع تحديات الواقع وإشكالاته المرتبطة بالتغيير أساسا. وإذا كان عنوان الرواية قد اقتبس من ثورة أحمد بن قسي الفاشلة في آخر عهد المرابطين وأول حكم الموحدين، فإنه استعارة دقيقة للثورات العربية التي فشلت في أغلبها، وتحوّلت من أمل الحياة إلى قتل وخراب ودمار وحروب طويلة الأمد.

دعاوى التغيير في العالم الإسلامي جاءت تحت مسمى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر... ثم يكون الخروج ـ كما كان يقال قديما ـ أو الثورة كما يقال اليوم"(ص104). نقرأ أيضا: "برافو يا جمعة. أحسنت والمهدي ده معاصر لنا. أمره يعنينا جميعا"(ص230). نقرأ من جديد: "دعنا نقول في لغتنا اليوم إن كل الشعارات التي يرفعها ميدان التحرير، أقصد كل ما يدينه الميدان (...) في مقابل هذا الشعور، حنين إلى المنقذ، البطل المخلص"(ص232).

ينكشف من خلال هذه المقاطع أن غاية الكاتب ليست التأريخ للمهدي ابن تومرت وحسب، فقد تكلّف المؤرخون بهذه المهمة، بل محاولة فهم الواقع الذي يعيد إنتاج الماضي بأشكال وصيغ ومقولات جديدة تتماشى مع طبيعة العصر. ذلك أن نفس الأفكار التي استند إليها المهدي هي نفسها التي يعاد تدويرها وترويجها بغرض نيل السلطة وبلوغ الحكم. لهذا، فإن الرواية تتماس بشكل وثيق مع تحديات الواقع وإشكالاته المرتبطة بالتغيير أساسا. وإذا كان عنوان الرواية قد اقتبس من ثورة **أحمد بن قسي** الفاشلة في آخر عهد المرابطين وأول حكم الموحدين، فإنه **استعارة دقيقة للثورات العربية التي فشلت في أغلبها**، وتحوّلت من أمل الحياة إلى قتل وخراب ودمار وحروب طويلة الأمد.

الكتابة عن التاريخ ما هي، في العمق، إلا كتابة عن هموم الحاضر وأسئلته المتشعبة باعتماد أسلبة روائية لا تخطئها العين

3ـ كيف تقدّم الرواية شخصية المهدي

تقف رواية "ثورة المريدين" عند المهدي بن تومرت ونشأة دولة الموحدين وصِلَتـه بعبد المومن بن علي، وتقدّمه على أساس أنه فقيه سوسي، مغامر قادم من جبال دَرَنْ قديما (جبال الأطلس)، مفلج الثنايا، حَصور لا يأتي النساء، يريد امتلاك القوى جميعها؛ سلطة الدين والعلم والحكم إلى درجة جعل نفسه معصوما ومهديا منتظرا يتبرّك به الناس، يتميز بالفطنة والدهاء والخداع وسرعة البديهة، مناور من المستوى الرفيع، يجيد اللعب بالعواطف. بهذه الصفات إذن استطاع تكوين أحد أعظم الدول في الغرب الإسلامي.

هكذا، يمكن القول إن رواية ثورة المريدين من أجود النصوص الروائية العربية التي سعت إلى التنقيب في التاريخ القديم بهدف محاولة فهم الحاضر فهما جيدا يتأسس على المعرفة التاريخية الرصينة، حيث إن الكتابة عن التاريخ ما هي، في العمق، إلا كتابة عن هموم الحاضر وأسئلته المتشعبة باعتماد أسلبة روائية لا تخطئها العين؛ إذ يمكن التمييز بين نوعين من الأساليب. أسلوب تقليدي يستحضر اللغة التاريخية الجزلة كما عرفها القرن السادس الهجري، وأسلوب آخر يتماهى مع لغة اليومي بطريقة سلسة، تجذب المتلقي وتحقق لديه ما سمّاه بارت بـ "لذة النصّ".

كما أن رواية "ثورة المريدين" استطاعت أن تحقق جسرا عميقا بين التاريخ والواقع، أن تنفذ من ثورة أحمد بن قسي إلى الثورات العربية، وأن تعيد تسريد التاريخ وتخييله وفق رؤية حضارية وفلسفية خصبة.



أحمد المدبر

الشخصية القصصية وبناء الدلالة
تجربة محمد غرناط نموذجا



لعلّ الحديث عن مكوّن الشخصية، في القصة القصيرة، لا ينفصل عن باقي المكونات السردية الأخرى من قبيل المكان والزمان والحدث واللغة وغيرها، مما يشكل البنية الكبرى للنص/ الحكاية. كما أن هذا الحديث، لا يخلو من إشكالات نظرية تمس المفهوم والمصطلح، بالموازاة مع اختلاف المرجعيات النقدية.فقد ينظر إلى الشخصية تارة، باعتبارها كائنا إنسانيا من لحم ودم، وتارة أخرى بوصفها كائنا ورقيا من خيال المؤلف. وبين المنظورين معا،نجد من لا يحتفظ من مداول الشخصية سوى بوظيفتها السردية كما عند فلاديمير بروب، أومن يعتبرها علامة تستدعي مقولة مستويات الوصف كما عند فيليب هامون، أو من يصنفها ضمن نظرية تتوسل بالنموذج العاملي كما تبناها ألجيرداس جوليان غريماس.

للاقتراب أكثر من هذا المكون القصصي «الشخصية»، والنظر في وظيفته وأنواعه، تروم هذه الدراسة قراءة في بعض الأعمال السردية للكاتب المغربي محمد غرناط، أحد الأقلام القصصية والروائية التي ظهرت في سبعينيات القرن الماضي. فكيف وظف الكاتب هذا المكون؟ وما هي ملامحه وتجلياته في متنه المدروس؟ وإلى أي حد تستجيب شخصيته القصصية لما تداولته كتب النقد؟ وماذا عن دورها في بناء الدلالة؟..

أصدر الكاتب أوّل مجموعة قصصية له تحت عنوان: «سفر في أودية ملغومة»، عام 1978، اشتملت على جملة من الأحداث والوقائع وضمت عددا من الحالات والمواقف. ومع هذا الإصدار القصصي الأول، وما تلاه من مجاميع قصصية أخرى، نذكر منها: «الصّابة والجراد» 1988، «داء الذئب» 1996، «الحزام الكبير» 2003، «هدنة غير معلنة» 2007، «خلف

السور» 2012، «معابر الوهم» 2014، ثم «مرايا الغريب» 2017، سيراهن الكاتب، من خلال سلسلة من الإصدارات، على إسماع الصوت المغربي ونقل تجاربه المتعددة إلى القارئ المفترض.

ولما كانت عناية الكاتب بالشخصية لافتة للنظر، في جل المجاميع القصصية التي أصدرها، فقد تمت العناية أيضا، باللغة باعتبارها وسيلة لنقل أفكار ومواقف هذه الشخصية. يقول في أحد حواراته: «موضوع اللغة طرحته على نفسي بشكل جدي حينما نشرت مجموعتي القصصية الأولى (سفر في أودية ملغومة) أواخر السبعينيات، وأنا آنذاك أبحث لنفسي عن أداة أنقل بها أفكاري ومواقفي، وفي الوقت نفسه أعرف أن ما ميز خليل جبران وطه حسين وعبد المجيد بنجلون وغيرهم من الرواد، وكذلك من المحدثين، إنما هو اللغة.. وحينما نشرت مجموعتي القصصية الثانية، سجل عدد من النقاد والقراء ملاحظات مهمة حول هذا الجانب، هذه الملاحظات جعلتني أزداد وعيا بمكانة اللغة ووظيفتها الجمالية والتعبيرية. صارت اللغة من مشاغلي الأساسية. صارت همّا دائما. وبدأت تتبلور لديّ من خلال قراءاتي لكتاب ونقاد من مدارس مختلفة أفكار ورؤى حاولت أن أترجمها إلى واقع ملموس، سواء في قصصي القصيرة أو رواياتي من متاع الأبكم، إلى دوائر الساحل، وحلم بين جبلين، إلى رواية تحت ضوء الليل»[1]. فاللغة ليست علاقة دال بمدلول فقط؛ وإنما تتجاوز ذلك إلى أفق أوسع وأرحب، بالمعنى الصوفي للكلمة.

هكذا، إذا تأملنا عناوين الكاتب المبثوثة في ثنايا مجاميعه القصصية[2]، نجد بعضها أو أغلبها، يحيل إلى شخصيات قصصية حقيقية ومتخيلة، بالاسم أو الصفة، من قبيل: «أشباح الشاطئ»، «المخبر»، «عبداس»، «الخادم والتفاحة»، «الفرس الذهبي»، «عسل»، «زهرة الأقحوان»، «البوّاب والأسير»، «الغول واللقلاق» وغيرها. الأمر الذي يفيد أن الكاتب يعتبر الشخصية القصصية، داخل العمل الأدبي، حاملة لدلالة من جهة، وقادرة على استيعاب أسئلة الكتابة واحتضانها لأكبر عدد من المواقف والرسائل، من جهة ثانية. كما أنها تشكل، بهذا التصور أو ذاك، مساحة إبداعية يستطيع الكاتب، من خلالها، بلوغ ما ينشده من أفق تعبيري وتصويري.

لقد تنوعت شخوص محمد غرناط القصصية بتنوع المقامات السردية القصصية التي اندرجت في سياقها. كما تعددت أسئلتها ورؤاها الإنسانية بتعدد وجهات النظر التي انطلقت منها، في بناء سيرورتها وصيرورتها أيضا في الزمان والمكان. ومن ثمة بدا النص القصصي، في هذه المجموعة أو تلك، رغم قصر حجمه غنيا بالمعاني والدلالات. نص لا يقف كاتبه عند موضوع معين؛ بل يسعى جاهدا، من خلاله، إلى تجديد قيمه وخلق دهشته الجمالية.

وتأكيدا لما سبق، تشكل شبكة الشخصيات المستدعاة، في قصص محمد غرناط قراءة بانورامية للذات والواقع، مستندة في ذلك إلى شبكة أخرى موازية لها تتمثل في جملة من الأفعال والممارسات التي تساهم في هذه القراءة. وسواء أكانت هذه الشخصيات واقعية أم غير ذلك؛ فإنها تحمل ذات الهمّ الإنساني والوطني والسياسي والاقتصادي، وتصدر عن نفس المرجع المتمثل في رصد الذات، من خلال تتبع مظاهر وظواهر المجتمع. فعن الشخصيات القصصية التي تقصاها محمد غرناط، في أبعادها الكائنة والممكنة، نجدها موزعة بين طبقات اجتماعية مختلفة. فهناك الفلاح والصياد والعامل والحلاق والمقدم واللص والبواب، وهناك المعلم والمثقف والمناضل والمخبر والطبيب والسياسي، مثلما هناك المرأة والطفل والعجوز واللعبة والآنية والغول والأرنب والزهرة والحافلة. وهي شخصيات تراوحت بين الإنسان والحيوان والنبات والجماد، اعتمدها الكاتب لنقل صور عن أفعالها وتسليط الضوء على مساراتها الوجودية والوجدانية. وقد تفاعلت من حيث الأدوار وفق العوامل الغريماسية الستة، من ناحية، ووفق علاقات تندرج ضمنها

تنوعت شخوص محمد غرناط القصصية بتنوع المقامات السردية القصصية التي اندرجت في سياقها. كما تعددت أسئلتها ورؤاها الإنسانية بتعدد وجهات النظر التي انطلقت منها

الرغبة والتواصل والقدرة، ناتجة عن ثنائيات الذات والموضوع، والمرسل والمرسل إليه والمساعد والمعاكس، من ناحية ثانية. نقرأ في مطلع إحدى القصص: «كانت شدى حائرة، تساءلت مرارا من أين يأتي هذا الأنين الحاد الذي يوقظها من النوم، فما إن تتمدد على سريرها حتى تسمع صوتا خافتا يعلو شيئا فشيئا ويتسرب من خلال حائط الغرفة المجاورة لها ليملأ آذانها بالكامل وترتعب على نحو غريب. كانت تتألم وهي تتابع الإنصات. أخبرت أمها أنها تتخيل هذا الأنين يأتي من باطن الأرض، غير أن الأم قاومت دمعها وقالت لها إن الصوت الذي تسمعه لا يأتي من باطن الأرض كما تتوهم ولكنه يأتي من ريح باردة من داخل صدر أختها.»[3] فرغبة شدى الطفلة في معرفة سر الأنين المفزع الذي يصلها ليلا، يدفع بها إلى طرح السؤال على الوالدة في إطار عملية التواصل، ليكون الحسم في الجواب نابعا من قدرة الأم على الشرح والإقناع.وهكذا الأمر في جميع القصص، مع تفاوت في تقدير الشخصيات وتفسير العلاقات.

الواضح أن كل شخصية من الشخوص القصصية، قد أفرد لها الكاتب حيزا سرديا داخل المتن، وذلك ضمن حوار قائم مع الذات ومع الآخر. فهي مشدودة إلى عالمها/ عوالمها وتحاول جاهدة التعبير عن نفسها والإفصاح عن اختياراتها، عبر أفعال متتالية تجسد طبيعة الصلة بينها وبين المجتمع، وبالتالي تبين عن كيفية انخراطها داخله.

لاشك إذن، أن فعل إثبات الوجود يمثل أهم الأفعال التي تحرك شخوص محمد غرناط داخل كل حكاية على حدة. فصراع الشخصية مع الواقع وتجاذباتها مع الأنا والآخر، حاضر بقوة، من خلال الأشكال التعبيرية التي يتبناها الكاتب سرديا ومن خلال الرؤية الفنية التي يعتمدها في بناء الدلالة. فحيثما كان الحديث عن الفعل ثمة حديث عن الفاعل. وبين الفعل والفاعل ما يعرف بردّة الفعل أو ما يمكن أن نصفه ب»الأثر». ولهذا الغرض خص الكاتب شخصياته بكثير من العناية، حيث التركيز على الصورة باعتبارها أوصافا وأفكارا في ذات الآن.

ولم يكتف محمد غرناط، في منجزه القصصي، بالتركيز على مظاهر البنية الجسمية للشخصيات وكذا ملامحها وشكلها الخارجي؛ وإنما اقتفى أثرها بالتركيز أيضا، على الأفعال والحركات التي تصدر عنها، مما يساعد على التقرب

لاشك إذن، أن فعل إثبات الوجود يمثل أهم الأفعال التي تحرك شخوص محمد غرناط داخل كل حكاية على حدة. فصراع الشخصية مع الواقع وتجاذباتها مع الأنا والآخر، حاضر بقوة

منها والتفاعل معها، سلبا أو إيجابا. وهو ما نلاحظه من تأرجح الشخصيات على مستوى الأفعال، بين القوة والضعف والرفض والقبول، وبين اليأس والأمل والخوف والعزم والهدنة والاحتجاج. نقرأ في قصة (سم) على لسان السارد: اعترضت، لكني أصررت. دفعت الباب وخرجت. الأرض خالية حالكة. السواد والسم. أخذت طريقي مرتبكا. كنت أمشي كما لو أنني في غابة نائية. هدني الخوف ولم أتوقف. كلما خطوت خطوة خطوة قلت لنفسي إن عمري ما يزال طويلا. سمعت عمي يقولها ذات يوم. كنت قريبا منه عندما هوت عقرب من السماء فوق رأسه، فمد أبي يده إلى صلعته ودفعها بسبابته، ثم تبعها وسحقها بقدمه، فقال عمي إن عمره ما يزال طويلا. والتفت نحوي قائلا: احذر العقرب يا رأس الطنك. غضبت. إن رأسي ليس غليظا حتى يقول لي رأس التنك. كدت أرد عليه، لكنني استحييت فلم أفعل.»[4]؛ بل إننا قد نجد، في بعض القصص، شخصية واحدة بأبعاد متعددة ومتناقضة تتأقلم مع سائر الأوضاع الممكنة.ولا تختلف في ذلك شخصية المرأة عن الرجل.

تحضر شخصيات محمد غرناط، كما هو الشأن في أغلب السرود القصصية، عبر ضميري المتكلم والغائب. وبهذه الرؤية السردية القصصية يتولى السارد وصف الشخصية بنفسه باعتباره عارفا بكل صغيرة وكبيرة، ومرد ذلك إلى «حضور الكاتب المستمر الذي يطغى على حضور الشخصية ويجعل منها، في غالب الأحيان، دمية متحركة أو شخصية آلية وجاهزة نحس بها من وراء زجاج عازل يختلف سمكا وشفافية. ولا تسمح لنا الأوصاف الفيزيقية القليلة باستجلاء الملامح النوعية والمميزة لهذه الشخصية وتكوين

انطباع بصري واضح عنها.»[5]. وتبعا لهذا التوجه السردي، يكتفي القارئ بالمتابعة والملاحظة فقط، دون مشاركة الكاتب في ما كتب؛ مادام هذا الأخير لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أشار لها ونبّه إليها. كما في قصة (الباب الآخر): «قلص بمكانه، واستغرق يحلق في وجه المدير، رأس ضخم أصلع، ينتشر على سطحه شعر قليل أشيب، عينان جاحظتان، أنف طويل معقوف، فم واسع بشفتين نافرتين، رجل يحسم أموره بسرعة. أخذ رشدي يدور ببصره، ربما ندم. كان عليه أن يغمض عينيه، ويواصل عمله كالمعتاد، يرتب الطرود، يجمع الحوالات الواردة من أماكن بعيدة، يوزعها على المكاتب، ويعود إلى القاعة الفسيحة الباردة. ضوضاء العاملين، خشخشة الأوراق، غبار الرفوف، وهو مثل مهر نحيف، طويل العنق، يمضي النهار يثب بخفة من ركن لآخر، وختامه سك. في المساء يمضي إلى بيته ملطخ اليدين، يغتسل، يقضم كالنسر ما على المائدة، ويستلقي على الأرض جنب أطفاله.»[6]

غير أن الكاتب سرعان ما يركب وسيلة فنية أخرى، حين يترك المجال، أحيانا، مفتوحا أمام الشخصيات القصصية للتعبير عن نفسها، تبعا

لم يكتف محمد غرناط، في منجزه القصصي، بالتركيز على مظاهر البنية الجسمية للشخصيات وكذا ملامحها وشكلها الخارجي؛ وإنما اقتفى أثرها بالتركيز أيضا، على الأفعال والحركات التي تصدر عنها، مما يساعد على التقرب منها والتفاعل معها، سلبا أو إيجابا

للسياق والمقام الذي تتموقع فيه. ويظهر ذلك جليا في الحوارات الثنائية بينها وبين محاوريها، سواء اختار لها الكاتب التعبير باللغة الفصيحة أو اللغة العامية، من جهة، أو في الحوارات الداخلية، حيث عملية الاسترجاع والتذكر التي تتوسل بها الشخصية المفردة، من جهة ثانية.لنقرأ هذا الحوار من قصة (أشباح الشاطئ): «ظل يمشيان حتى صارا وجها لوجه، فابتسما لبعضهما وتبادلا تحية خافتة. تساءل الرجل:

-هل نحن عدوان؟

رد الغرباوي ضاحكا:

-أبدا، لم يحدث بيننا ما يجعلنا عدوين. العدو هو من يأكل لحم بني آدم.

-ولماذا لا نكلم بعضنا؟

-ربما لأننا منشغلان بالبحر.

ابتسم الرجل ثم قال بعد تردّد قصير:

-من فضلك إعطني سيجارة إذا كان معك. نسيت هذا الصباح أن أحمل معي علبتي ورأسي الآن يؤلمني كثيرا.

مدّ الغرباوي يده إلى جيبه بسرعة وأخذ علبته. أعطى للرجل سيجارة، وأوقد القداحة ليشعل، ثم أشعل واحدة لنفسه، وشرعا يدخنان في صمت..»[7]

يقدم الكاتب شخوصه، ضمن سياق سرد قصصي،تارة مُعرفة بالاسم (رشدي، صوفيا، كلثوم، منصور، صادق، فاطمة،



سفيان، أنيس، نعمان..)، بما لهذا الاسم من دلالة رمزية، وتارة بالصفة أو اللقب مثلما نجد في قصة (الجارية عادت إلى البحر): «حضر المدير ومعه شرطيان، أحدهما بدين ذميم الوجه والآخر باسم ذو بشرة ناعمة. حدق الذميم في الصبي بعينين رهيبتين. رآه ضئيلا أشعث، مستدير الوجه، صغير العينين، يرتدي جلبابا خفيفا وصندلا من البلاستيك. سأله عن اسمه فرد بسرعة: «بوبينوط». قوس حاجبيه وقال إن هذا الاسم يذكره بشيء ما. فنط المعلم وحرك ذراعين مثل جرادة وقال..»[8]. وتارة أخرى يقدم الكاتب شخصياته نكرة بدون اسم، في قصص كثيرة. ولأنها شخصيات دينامية تتفاعل مع الأحداث التي تعيشها، فهي غالبا ما تجنح، بما أوتيت من قدرة على التحمل والجلد، إلى مقاومة الزمن؛ بل إنها تصر، بما توافر لديها من إمكانيات، أن تكون هي هي وأن تثبت ذاتها في أي موقع وجدت فيه. وإن تعذر عليها ذلك، في كثير من الأحيان، تتخذ الحلم وسيلة لها، ما دام الحلم نصف الحياة والنصف الآخر حقيقة، كما يقال. يقول الكاتب في قصة (عسل): «هل يحلمون؟ لا شك أنه حلم. ولكنه تحقق. في موضع لا يصله أحد من غابة يطلقون عليها خطأ غابة الأمازون عثروا على عسل. شم الفارس رائحة فتخطى الأشواك متسللا ببطء حتى لمحها. لكنه فجأة جمد والتفت خلفه مشدوها، وكان الظلام قد بدأ يجثم، ولم يتفوه بشيء. تراجع ببطء كما فعل وهو يتقدم وأخبر الرجال بأن عسل بين يدي عمالق. آه.. عمالق! نطقوا بهمس وكتموا أصواتهم.»[9] ويقول في قصة (حمار الليل): « تراجعت إلى الخلف وقالت:

-إنني لا أكون واعية عندما يحدث لي ذلك في البداية أكون مفتوحة العينين، أرى كما يرى عباد الله. وفجأة أحس كما لو أن غيمة بيضاء تغشي عيني. ولكنني لا أتوقف. أتابع السير كالعادة. وأحيانا يتملكني إحساس بأنني أمشي في الهواء.[10]» ففي الشاهدين معا تلميح لما آلت إليه أوضاع الشخصية القصصية، إذ تعيش صراعا داخليا بين الحلم واليقظة نتيجة المفارقات الكثيرة التي تميز واقعها، في حاضره وماضيه ومستقبله.

لا غرابة إذن، أن نجد الكاتب يستعين بالحلم تارة وبالتاريخ والذاكرة تارة أخرى، حين يروم إثارة القضايا والموضوعات محملا شخصياته مسؤولية تجسيدها قصصيا، منها الأرض والفقر والحرية والهجرة والحنين والطفولة والحب والخيانة والعطالة والسياسة وما سواها. وكلما جاوز الموضوع معناه المباشر، تجد الكاتب يستعير لشخصياته أقنعة مناسبة تمكنه من تمرير الفكرة وتحرير المعنى الجديد، بما يناسب من صيغ تعبيرية ترتقي بدلالة النص القصصي وتشتغل على إبداعيته، مثلما نجد في قصص «دم الغزال» و«الإبريق التركي» و«خاتم السعد» و«حمار الليل» و«الفرس الذهبي». فاختياراته للشخصية مدروسة وغاياته الفنية مبررة، تفضي إلى بناء الدلالة التي يتوخى إبلاغها. نقرأ في قصة



(الغول واللقلاق):
«مضى اللقلاق إلى عشه في أعلى الشجرة وبقي الغول أمام كوخه وقد عاد إليه الحزن وبدا عليه الإحساس بالخوف على الحي. كان يتألم حقا، ويبدو متشغلا بما حل بأهله..»[11]. ولعل اجتماع شخصيتي الغول واللقلاق هنا يمثل «بطولة اجتماعية». فرغم أن الغول هو كائن خرافي مرعب تخيف به الأسر الأطفال، فإنه في هذه القصة كائن اجتماعي يحمي الناس في الحي الفقير الذي يسكنه، يساعد الجميع ويفكر في مستقبلهم، هو كائن يتخذ صورة إنسان تقي عطوف وخير، صورة نقيض لما عرفناه عن الغول، يسكن في كوخ تحت شجرة كبيرة على

هامش الحي، ويتكامل مع هذا القلق الأبيض سواء في الصفات الإيجابية أو في المعاملة.»[12]

لقد سعى محمد غرناط إلى تقريب القارئ من فضاء شخصياته القصصية المتنوعة، من خلال رصد معالمها وتعقب حضورها في المكان والزمان؛ بل حرصه على عرض الملامح الكبرى لهوياتها وصفاتها ومرجعياتها ومواقفها، داخل الحكاية المقترحة. ولم يكن لهذا المسعى أن يتجلى لولا اعتماد الكاتب على تقنية الوصف، بما هو خطاب «يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه»[13]. وتبعا لذلك، يمكن للقارئ أن يجد نفسه في صورة إحدى الشخصيات الواردة في هذه القصة أو تلك، سواء في الشكل أو في المضمون أو فيهما معا.

ولما كان استدعاء الشخصية القصصية، ذكورية كانت أم أنثوية، والحديث عن عوالمها، الظاهرة منها والباطنة، مشروطا بعملية الوصف، فقد كان لا بد للقاص أن يحول ما يراه بالعين المجردة إلى لغة مكتوبة يقدم خلالها كما من المعلومات عن هذه الشخصية أو تلك . ومن ثمة، يحصل الانتقال من البعد البصري إلى البعد التخيلي أثناء الكتابة، انطلاقا من أن «الرؤية الباعثة للوصف تقع عادة، في لحظة وجيزة، لحظة موسومة بطابع الانتشار والشمولية. لكن هذه الرؤية حين تحاول اقتحام مجال الكتابة، فإنها تصبح مشروطة ببذل جهد بصري، يتمثل في رقص العين المنصبة على الشيء الموصوف.»[14]

وفي هذا السياق، نلاحظ تركيز الكاتب محمد غرناط على وصف شخصياته القصصية، من خلال إمعان النظر في سائر أبعادها النفسية والاجتماعية والسيكولوجية، بما يخدم دلالة النص الكبرى.لذلك، ارتبطت عملية الوصف، داخل القصة الواحدة، بالرؤية العامة التي يستحضرها الكاتب بكل تفاصيلها وجزئياتها، لحظة المشاهدة. فنجد أنفسنا في النهاية، أمام شخصيات متفاوتة الأعمار والهويات والمرجعيات من جهة، وشخصيات متعددة المواقف والاختيارات من جهة ثانية. كما نجد أنفسنا إزاء وضعيات مختلفة لأحوال هذه الشخوص، فهي إما شخصيات سوية أو مضطربة تارة، وإما شخصيات جمعت بين الجانبين، تارة أخرى.وانطلاقا من هذا التنويع الإيجابي، نصادف شخصيات بمواصفات عدة، من بينها تلك التي تمس أوضاعها، فنجد الشخصية: قوية، ضعيفة، مسالمة، عنيفة، منتصرة، مهزومة، واقعية، حالمة، صادقة، كاذبة، أو ساخرة. نقرأ مثلا في قصة (الحافلة رقم 20): «لا يذكر القرناوي متى امتطى الحافلة التي تربط بين وسط المدينة وضواحيها. يقول إنه ربما ولد بها ذات يوم أو ليلة، وحينما غادرتها أمه نسيته، أو قذفت به من تلقاء نفسها بين أقدام الركاب ومضت حيث لا يعلم. ولما فتح عينيه في صباح خانق ألفى نفسه وسط أجساد عليلة، وعلى مقربة منه رجل ذو أنف طويل معدل مثل خرطوم فيل هرم..»[15]. ومن هنا يتبين أن حال الشخصية من حال المجتمع، كلاهما يعكس الآخر، وإن بدرجات متفاوتة.



واللافت للانتباه أن تقديم الشخصية، مركزية أو ثانوية، في قصص غرناط، يتم التعبير عنها عبر طريقتين متداخلتين لا يمكن الفصل بينهما. الطريقة الأولى تتوسل بالعين القصصية في تصوير الشخصية من حيث الهيئة والملامح والبنية الخارجية لها. فالكاتب يتوقف عند ذكر العين والرأس والوجه واليد والرجل والشعر أو عند ذكر القصر والطول والجمال والقبح والسواد والبياض وما إليه من أوصاف فيزيقية مرئية تخدم معنى السرد، في كليته أو جزئيته.أما الطريقة الثانية، وهي المهيمنة، فتركز على وصف الجوانب الحركية والسيكولوجية للشخصية.وصف باطني يقود الكاتب إلى سبر أغوار الشخصية ورسم أحوالها الجوانية، في جمل وصفية تحيل إلى صلة هذه

الشخصية بالحدث أو الأحداث. ومع هذا التتبع الدقيق لمواصفات وأفعال ووظائف الشخصيات، وما تقوله وما تفعله وما تفكر فيه أيضا، يتداخل الوصف بالسرد أحيانا كثيرة؛ وإن كان المشهور في عملية الوصف أن توقف السرد مؤقتا. ولا ريب أن التلميح إلى المشاعر والأحاسيس، حيث الإشارة إلى الحزن والفرح والانشراح والانقباض والسلم والثأر وما سواها، يعد علامة من العلامات التي تقرب القارئ من عوالم الشخصية، في وضعياتها وحالاتها النفسية المختلفة. يقول الكاتب/ السارد في قصة (خاتم السعد) مثلا: «كان علي أن أختفي من أمامه لأرجع سالما إلى بيتي. ربما عرف ما يدور برأسي. وهل يصعب عليه ذلك؟ كنت فعلا أفكر في أن أنتقم من بودال. ولن أخسر شيئا إذا فعلت. أنا أدخل السجن، وتبقى ابنتي مع جدتها حتى أغادره. هذا ما قررت وأنا نصف نائم في حافلة مهترئة. لو أن والدي كان ما يزال حيّا لفعل دون تردد. كانت نفسه على أنفه، ونادية أعز بناته. وحين يعلم أن بودال طلقها يحمل عتلة ويقصده نهارا، ويثبتها باتزان في قمة رأسه. ثم طز على أمه وأبيه. لكن النار لا تترك سوى الرماد.»[16]

وإذا كانت الطريقة الأولى ظاهرية تستدعي عين القارئ مباشرة؛ فإن الطريقة الثانية تستدعي عـاطـفـتـه



لقد سعى محمد غرناط إلى تقريب القارئ من فضاء شخصياته القصصية المتنوعة، من خلال رصد معالمها وتعقب حضورها، في المكان والزمان؛ بل حرصه على عرض الملامح الكبرى لهوياتها وصفاتها ومرجعياتها ومواقفها

ووجدانه. الأمر الذي يسمح للكاتب بتكوين رؤية شاملة عن هذه الشخصية القصصية أو تلك داخل مساحته الإبداعية، وبالتالي يدفع القارئ إلى تشغيل مخيلته كي ينتقل بالنص من المعنى السطحي إلى فضاء دلالي أرحب. والملاحظ أن الكاتب كان حريصا على دمج الطريقتين معا. ومن ثمة، إشراك القارئ في مصاحباته لمسارات الشخصية القصصية، الحقيقية منها والرمزية.

وانسجاما مع الوظيفة التي يشغلها الوصف، تتشكل مسارات الشخصية، من خلال عمليات انتقاء الكاتب للعناصر المكونة للموصوف، وترتيبها بحسب ما يقتضيه سرد الحكاية، بعيدا عن كل وصف حرفي أو متابعة ساذجة. وكلما تنوع الوصف وتدرج من البسيط إلى المركب كانت الشخصية، كموضوع للوصف، أقرب إلى تشكيل الدلالة النصية داخل الحكاية. فوراء كل شخصية رسالة ووراء كل موقف إشارة، بمعناها الجلي والخفي معا. وتجسيدا لهذا الاختيار الفني، التجأ الكاتب إلى تقنية تقطيع النص الوصفي إلى فقرات معنونة مثل قصتي (قبل ساعة)، (الحزام الكبير) أو منجمة مثل قصة (النم نامة) أو مرقمة مثل قصص (دم الغزال)، (في الجهة اليمنى للبيت)، (أهواء صغيرة)، حيث يخصص الكاتب كل مقطع الحديث عن شخصية ما، يسايرها من فضاء إلى آخر أو يتابع نفس الشخصية من حدث إلى آخر، بغية إبراز نوع التحول الذي تعيشه قصصيا.

ثمة، في قصص محمد غرناط إشكالات كثيرة، شغلت شخوصه القصصية، منها الاجتماعي والسياسي والثقافي. وهي الإشكالات التي شكلت المادة الموضوعاتية لمجاميعه

السردية عامة. ومعناه، أن «القصة القصيرة بما هي جنس أدبي إشكالي بطبيعته، لا يمكن أن ترتع وتترعرع إلا حيث تتأزم الأحوال ويتكدر الواقع الإنساني. لا يمكن أن تعيش إشكالها الخاص، إلا حيث يكون ثمة إشكال ما.»[17] وتبعا لذلك، تتجدد الموضوعات بتجدد الوقائع والأحداث، وتتنوع الشخصيات بتنوع المواقع والمواقف. وهو ما لامسناه في قصص محمد غرناط. فإذا كانت هناك شخصيات تمجد الماضي فأخرى راهنت على الحاضر والمستقبل، وإذا انزوت بعض الشخصيات وانقادت ليأسها فأخرى أعلنت احتجاجها وتسلحت بالإيمان والأمل.غير أنه، بالرغم من هذا التنوع الجدلي بين الشخوص، أمكننا العثور على قواسم مشتركة تجمع بينهما. فمهما تعددت الشخصيات وتباينت أفعالها،نجد المرجع واحدا تلتقي عنده كل من الذات والموضوع، في آن.

تبعا لما سبق، تصبح قصص محمد غرناط قصص شخصيات بالأساس، ليس فقط لأن القصة لا يمكن أن تستغني عن الشخصية، بوصفها مكونا سرديا؛ وإنما لأنها شخصيات فاعلة غايتها الوقوف عند أهم التحولات التي تعيشها هذه الشخصية أو تلك، داخل عوالمها الخاصة وفي علاقتها بالآخر والأشياء من حولها. وهو ما ينجسم مع قول القائل بأن الشخصية «تعد بالإضافة إلى كونها وحدة مركبة، وحدة مكونة، تتحدد أساسا من خلال علاقتها بقاموس يعود إلى شخصية/ نمط أكثر عمومية، يمكن تحديدها كعامل، وهو ما يشكل المستوى العميق للتحليل»[18].

لقد أبان الكاتب في كثير من النصوص القصصية، وهو يعنى بموضوع الشخصيات، أنه لم يكن منشغلا بالواقع فحسب،ما دام الواقع في الأصل يشغل الجميع؛ بل إنه وطّن رؤيته السردية في ما يعرفه هذا الواقع من شتات وما تقوم به الشخصية من أدوار ووظائف. فالشخصية تساهم، إلى حد ما، في خلق الجسور الممكنة بين الحدث كما هو في الواقع، وبين الصياغة السردية التي هي في عمقها إعادة تفكير في الواقع.ومن ثمة، كان الكاتب قريبا من ذاته وهو يقترب من شخوصه. قريبا من تجربته في الحياة وفي الكتابة وهو يسرد تجارب غيره. كانت اللغة السردية جسره الوحيد للعبور إلى الضفة الأخرى، حيث الموضوعات والأفكار والمشاعر والمواقف ومختلف الحالات المجسدة في أفعال الشخصيات القصصية.

لقد أبان الكاتب في كثير من النصوص القصصية، وهو يعنى بموضوع الشخصيات، أنه لم يكن منشغلا بالواقع فحسب،ما دام الواقع في الأصل يشغل الجميع؛ بل إنه وطّن رؤيته السردية في ما يعرفه هذا الواقع من شتات وما تقوم به الشخصية من أدوار ووظائف

المراجع

- أحمد زنيبر: جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، دار التنوخي، الرباط، 2009.
- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر، البيضاء، 1989.
- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، 2013.
- محمد أقضاض: مستويات المعنى في "مرايا الغريب"، العلم الثقافي: 5 أكتوبر 2017.
- محمد غرناط: الحزام الكبير، دار الأمان، الرباط، 2003.
- محمد غرناط: مرايا الغريب، دار الأمان، الرباط، 2017.
- محمد غرناط: هدنة غير معلنة، جذور للنشر، الرباط، 2007.
- نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي،1987.

الهوامش

1. محمد غرناط. من حوار مفتوح خلال لقاء حول تجربته الإبداعية. تغطية الطاهر الطويل.
http://www.alquds.co.uk/?p=762747
2. تم الاشتغال على ثلاث مجاميع قصصية هي: الحزام الكبير 2003، هدنة غير معلنة 2007، مرايا الغريب 2017.
3. محمد غرناط. مرايا الغريب. دار الأمان. الرباط. 2017. ص69
4. محمد غرناط. هدنة غير معلنة. جذور للنشر. الرباط. 2007. ص98
5. نجيب العوفي. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. المركز الثقافي العربي. 1987. ص77
6. محمد غرناط. الحزام الكبير. دار الأمان الرباط 2003. ص65
7. محمد غرناط. الحزام الكبير. م.س. ص36-35
8. محمد غرناط. هدنة غير معلنة. م.س. ص55
9. محمد غرناط. هدنة غير معلنة. م.س. ص128
10. محمد غرناط. الحزام الكبير. م.س. ص111
11. محمد غرناط. مرايا الغريب. م.س. ص83
12. محمد أقضاض. مستويات المعنى في «مرايا الغريب». العلم الثقافي 5 أكتوبر 2017. ص9
13. عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. دار اليسر. البيضاء. 1989. ص6
14. عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. دار اليسر. البيضاء. 1989. ص12
15. محمد غرناط. الحزام الكبير. م.س. ص47
16. محمد غرناط. الحزام الكبير. م.س. ص118
17. نجيب العوفي. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. المركز الثقافي العربي. 1987. ص217
18. فيليب هامون. سميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الحوار. سوريان 2013. ص51



مراد الخطيبي

البحر وتمثلاته في روايتي «الذاكرة الموشومة» و«عشق اللسانين» للأديب عبد الكبير الخطيبي



تمهيد

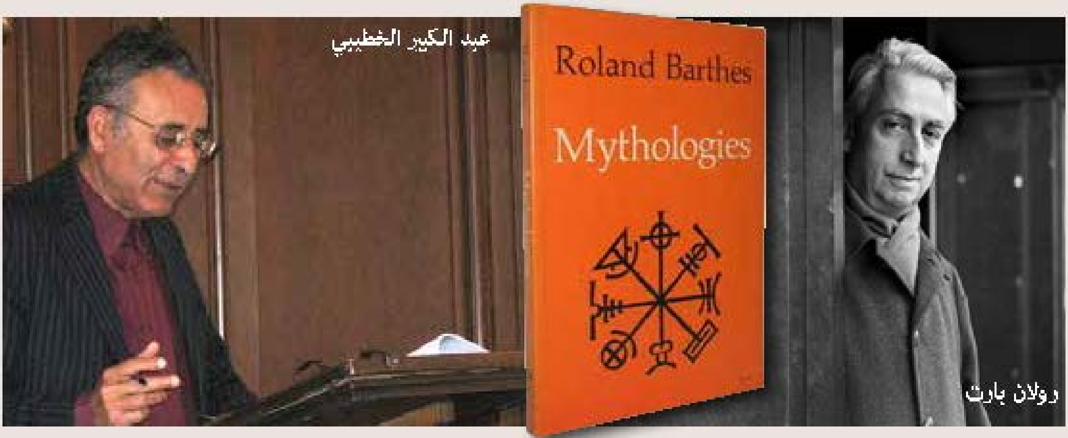
خصوصيات البحر المتفردة ورمزياته المختلفة وتنوع تجلياته، تجعل منه مادة أساسية وتيمة مركزية في الكثير من الأجناس الأدبية من بينها الشعر، أدب الرحلة والرواية. كان البحر دائم الحضور، مثلا في الأدب العربي في عدد من الأعمال الأساسية، يكفي أن نذكر الأعمال الإبداعية التالية : رواية "مدن الملح" للروائي عبد الرحمان منيف، رواية "الأفعى والبحر" لمحمد زفزاف، "رحيل البحر" لمحمد عزالدين التازي. وقد ساهم الحضور القوي للبحر في اكتساب روايات عالمية شهرة متميزة وترجمت بالتالي إلى لغات عديدة وكانت مادة مهمة للعديد من الدراسات العلمية والأبحاث والرسائل الأكاديمية، نذكر على سبيل المثال: "الأوديسة" لهوميروس، رواية "موبي ديك Moby Dick " للكاتب Herman Melville، روايتا "لورد جيم "Lord Jim " و"قلب الظلام Heart of Darkness" للكاتب Joseph Conrad، رواية روبنسون كروزو "Robinson Crusoe" للكاتب Daniel Defoe، رواية " عمال البحر Les travailleurs de la mer " للكاتب فيكتور هيجو، رواية " الشيخ والبحر The Old man and the Sea" للكاتب إرنست همنغواي Ernest Hemingway وغيرها. ونظرا لهذه العلاقة القوية التي تربط البحر بالرواية، فقد نشأ ما يُسَمَّى رواية البحر، أو الرواية البحرية "Nautical Novel "، أو "Sea Novel "، وهو جنس أدبي تتمركز أحداثه الروائية قرب البحر أو حوله، ويتحدد بناؤه السردي وفق العلاقة التي تربط الإنسان بالبحر. وينسحب هذا الجنس الأدبي على العديد من الأعمال الروائية التي ذكرناها سابقا.

في إطار هذا الموضوع المتعلق بحضور البحر في الرواية تحديداً، تتوخى هذه الدراسة مناقشة تمثلات البحر في روايتي "الذاكرة الموشومة" "La mémoire tatouée"[1] و"عشق اللسانين"[2] للأديب عبد الكبير الخطيبي.

1.السيميائيات

يمكن تعريف السيميائيات بشكل مختصر جداً بأنها علم العلامات Signes. وبعض الباحثين يترجمون علامة بـ Marque. وفي مقابل "علامة"، هناك من يقترح مرادفات أخرى مثل: "الدليل" أو "السِّمَة".

رغم أن السيميائيات ظهرت كنظرية قائمة بذاتها عند الغرب، فإن العرب القدامى سبق، ربما، أن تكلموا عنها أو تناولوا بعض سماتها بشكل غير مباشر. ويمكن إعطاء القولة التالية للجاحظ مثالا لهذه الفرضية:



عبد الكبير الخطيبي

رولان بارت

"والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع".[3]

يقول الأستاذ محمد العمري في هذا الباب بأن الجاحظ " سعى لوضع نظرية للمعرفة استكشافا وتداولا...ونمى - على طول فصول البيان والتبين- جانب التأثير والإقناع عن طريق اللفظ والإشارة".[4]

وقدتحدث الجاحظ بشكل أو بآخر عن العلامة كما في التالي:

"كان شائعاً في الأسلاف المتبوعين أنّا نَجِد رؤساءَ جميع أهل المِلَل وأرباب النِّحل على ذلك ولذلك اتّخذوا في الحروبِ الرّاياتِ والأعلام وإنّما ذلك كلُّه خِرَق سُود وحُمر وصُفر وبِيض وجَعلوا اللِّواءَ علامَةَ العَقْد والعَلَم في الحربَ مرجعاً لصاحب الجولة وقد علموا أنّها وإن كانت خِرقاً على عصيّ أنّ ذلك أهيَبُ في القلوب وأهوَلُ في الصُّدور وأعظَمُ في العيون."[5]

ستصبح السيميائيات نظرية علمية مع اللساني فرديناند دو سوسير Ferdinand De Saussure، الذي سيقترح إنشاء علم جديد تحت مُسَمّى "السيميولوجيا"، والذي يكون هدفه هو دراسة العلامات وتصبح اللسانيات فرعا من فروع السيميولوجيا.[6]

بالإضافة إلى دو سوسير، سيعمد آخرون إلى تطوير السيميائيات، نذكر من بينهم رولان بارت Roland Barthes، وشارل بيرس Charles Peirce. العرب أيضا سيشتغلون على المنهج السيميائي في أبحاثهم ودراساتهم العلمية منذ ظهور مجال السيميائيات. نذكر منهم مثلا المفكر والأديب عبد الكبير الخطيبي. فبالسيميائيات اقتحم عبد الكبير الخطيبي الثقافة المُهَمَّشَة التي لم يكن يلتفت إليها الباحثون، والتي تشكل بطبيعة الحال جزءاً لا يتجزأ من التراث المغربي والهوية المغربية. مجالات مثل الأدب الشفوي والرقص والهندسة المعمارية والوشم. انطلاقاً من هذا الاهتمام بالثقافة المهمشة فقد سَبَرَ الخطيبي أغوار هذه الثقافة وألوانها المختلفة.

في سنة 1967 سيشارك عبد الكبير الخطيبي في مؤتمر دولي بمالطا حول ثقافات بلدان البحر الأبيض المتوسط، وكانت ورقة عبد الكبير الخطيبي عن "الأمثال الشعبية حول

رغم أن السيميائيات ظهرت كنظرية قائمة بذاتها عند الغرب، فإن العرب القدامى سبق، ربما، أن تكلموا عنها أو تناولوا بعض سِمَاتِها بشكل غير مباشر

الجسد". في هذه الدراسة سيستعمل الخطيبي المنهج السيميائي، وبطبيعة الحال سيعتمد على نموذج بارث في هذا المجال. سيقوم الخطيبي بتحليل هذه الأمثال بعد ترجمتها إلى اللغة الفرنسية باعتبارها علامات ومنطوقات لغوية مُعْتَمِداً في ذلك، على منهج بارث، خاصة في فك رموز هذه العلامات كما في مؤلفه: Mythologies[7] .

ويعتبر سعيد بنكراد واحداً من أهم السيميائيين المعاصرين. يقول في تعريفه للسيميائيات بأنها:

" في معناها الأكثر بداهة هي تساؤلات حول المعنى. إنها دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني. ففي غياب قصدية - صريحة أو ضمنية - لا يمكن لهذا السلوك أن يكون دالا أي مدركا باعتباره يحيل على معنى. إن هذه القصدية هي أساس كل القضايا المعرفية التي عبرت عن نفسها من خلال مجموعة من المفاهيم الخاصة بالمعنى من حيث الوجود والمادة والتداول والسيرورة. فالوجود الإنساني، باعتباره وجوداً للمعنى وفي المعنى، أنتج مجموعة من المفاهيم المعبرة عن هذا المعنى باعتباره غطاء سميكا للممارسة الإنسانية. "[8]

2. النتائج والتحليل

1.2.البحر وتمثلاته في "الذاكرة الموشومة"

صدرت "الذاكرة الموشومة La mémoire tatouée "، وهي العمل الإبداعي الأول للأديب عبد الكبير الخطيبي سنة 1971، ورغم كونها سيرة ذاتية، أساساً، إلا أنها تتوفر على مقومات فنية تجعل منها عملا روائيا مُتَفَرِّداً. تؤرخ لفترات مهمة من حياة عبد الكبير الخطيبي، ابتداءً من مرحلة ولادته، إبّان الحرب العالمية الثانية، إلى غاية ذهابه إلى فرنسا من أجل استكمال دراسته العليا بجامعة السوربون بباريس بفرنسا، في شعبة علم الاجتماع. وتتخلل هذا المسار العام للعمل محطات عديدة تتحدد وفق أزمنة وأمكنة مختلفة، من بينها محطة الجديدة المرتبطة بمرحلة الطفولة وما يُصَاحِبُهَا من طقوس وعادات وأحداث، خصوصا أنها تزامنت مع فترة الاستعمار الفرنسي، ثم محطة مراكش المرتبطة أساساً بمتابعة عبد الكبير الخطيبي لدراسته الثانوية، حيث سيكتشف أسرار مادة الفلسفة، ويكتب نصوصه الشّعرية الأولى باللغة العربية. ثم محطة الصويرة المرتبطة بالأساس بمكان الاستجمام والتمتع بالعطل الدراسية عند خالته أو أمه الثانية، كما يعتبرها الخطيبي دائما، وأخيرا محطة باريس وفترة دراسته الجامعية. بطبيعة الحال، هذا العمل، وكسائر الأعمال الإبداعية، يمكن قراءته من خلال عدة زوايا ومفاتيح، كما هو وارد في العنوان. تركز هذه المداخلة على حضور البحر في "الذاكرة الموشومة" من خلال التمثلات التالية:

1.1.2 البحر واللغة

منذ البداية يستعمل الكاتب مفردات وتعبيرات لها علاقة بالبحر، وبالتالي هذا يُجَسِّدُ تأثير البحر بجماله ورونقه على اللغة المستعملة في الرواية، **مثال:**

"عند الغارة، كنت آتي أتسلل بين الأشباح على عتبة تلك الساحة الصخرية "[9]



2.1.2 البحر وعلاقته بالذاكرة

" وليس يمحو ثيهي، على تلك الشواطئ إلا ذلك المطر الصاخب المنصب على نعاسي حين يعلو، ليلا، صوت جدتي مائلا مقاربا الحدة. فلتسقطي جدتي !"[10]

البحر هنا يقوم بإيقاظ الذاكرة لتقوم باسترجاع أحداث مضت عليها مدة ليست بالقصيرة، أحداث لها علاقة بمرحلة الطفولة أو بغيرها من المراحل.

ثمة حلم طفولة وحيد لا أنسى دقائقه يبديني ملفوفا في موجة عالية ثم مرميا على الشاطئ. لا شعور بالرعب، بل ترقب، فراغ، شأنك بعد صدمة قوية عندما تترقب استعادة أنفاسك. يم،أم، ذاكرة .. هفوات لسان من هذا الحنين الصرد

3.1.2 البحر كمصدر من مصادر الخطر

يشكل البحر في بعض الأحيان مصدراً من مصادر الخطر والمغامرة، وقد يستمر الحدث محفوراً في ذاكرة صاحبه، وقد ينتابه الخوف كلما عادت الصورة إليه وتذكر التفاصيل بمخاوفها ورهبتها، والأخطار التي كانت محيطة به كما في المثالين التالين، **مثال أول:**

"حوالي الرابعة، فاجأني المد وأنا على جزيرة صخرية صغيرة في الصويرة. جنوح طويل، بين صغار الحيوانات تحت الصخور، قبضني من العالم وأطبق علي في زمن متزايد الانحباك. وها أنا مهجور، بعيد عن رفاق ألعابي. فألقيت نظرة أخيرة أمامي واندفعت في اليم دون أي صراخ، وبكامل ثيابي، أجتازه واقفا والماء يبلغ مني الرقبة، يعلو قليلا فيخنقني، ثم رجعت إلى البيت ماء ورملا. جُنّتْ خالتي.» [11]

مثال 2

" ثمة حلم طفولة وحيد لا أنسى دقائقه يبديني ملفوفا في موجة عالية ثم مرميا على الشاطئ. لا شعور بالرعب، بل ترقب، فراغ، شأنك بعد صدمة قوية عندما تترقب استعادة أنفاسك. يم، أم، ذاكرة .. هفوات لسان من هذا الحنين الصرد.»[12]

4.1.2 البحر كقيمة جمالية

جمال البحر يَسْتَفِزُّ الكاتب من أجل الحكي عنه ووصفه بدقة من أجل تحديد مكامن هذه القيمة. وهذه الحقيقة تجعل الكاتب يقف مشدوها ومُنْبَهِراً ومشدوداً يتأمل ويُعَبِّر بإعجاب كما في المثال التالي حيث يحكي الكاتب أو السارد عن شاطئ الصويرة:

"بارد، يلفحه التيار الوافد من الكناري، لك هو الشاطئ إذ يصعد من الماء يدفعه أفق بسيط الانحراف. بالنظرة الشاحبة المتخابثة تتجنب حبات الرمل التي تهاجمك حين تلتفت ثم تتطاير بلطف في كافة الاتجاهات.الشاطئ تعتمره أكواخ خشبية تتهارب في سلسلة رتيبة] .....[الموج يتدافع كما لو أنه يعتذر.»[13]

5.1.2 البحر في صورة الخلاص ومصدر من مصادر الترفيه والتواصل والاستمتاع

يتحدد البحر مثل مُنْقِذ من الشّر، ومن الظلم، ومن أهواله. ويصبح ملاذاً مِنْ أجل تجاوز المآسي، والترفيه والاستمتاع بالحياة، رغم أهوالها كما في المثال التالي:

"كوّنّا فرقة تضم فتيات: ما بعد الظهر على الشاطئ [...] والأمسيات دوارة. ولكل أن يمزج ما بين مقاربة الرغبة الموشومة ولائحة من المأكولات فيها الشاي والكاكاو والحلوى. كانت هذه الثلة تدعى "بْلُو مُونْ" (القمر الأزرق). كنا نرقص الرقصات المخضرمة، التَّانْجُو والرُّوك أَنْد رولْ....» [14]

2.2.البحر وتمثلاته في "عشق اللسانين"

صدر مؤلف "عشق اللسانين Amour bilingue " سنة 1983. وهي عبارة عن قصة حب بين شاب عربي، أفريقي، مغاربي وامرأة فرنسية. قصة الحب هذه يوظفها عبد الكبير الخطيبي كاستعارة من أجل الحديث عن إشكاليات عديدة، أهمها إشكالية اللغة، وازدواجيته، والعلاقات الإنسانية في إطار التنوع اللغوي والاختلاف. وكذا العلاقات ما بين الثقافات Cross-cultural relations في عالم مابعد الفترة الاستعمارية.

ما يميز هذا العمل، ونحن نتناوله من خلال موضوع هذه الدراسة، هو أنه يتحدد، أساساً، وفق سلطة البحر.البحر هو ما يَتحَكَّم في صيرورة وديناميةِ "عشق اللسانين"، وبالتالي فحضُورُه ليس حضوراً ثانوياً، بل رئيسياً، بل يَمْتدُّ من البداية إلى النهاية.

وبالتالي سأقوم بجرد بعض تمثلات البحر فيما يلي:

2.21.اللغة المستعملة في العمل الروائي

منذ البداية، يَتَبَيَّنُ استخدام الكاتب للغة شاعرية يَسْتَوْحِي قاموسَها، وكذا استعاراتها وصورها، من عالَمِ البحر المفرد. ويظهر ذلك جلياً من خلال استعماله لمفردة موج vague مثلا، من أجل الحديث عن حلم ما، أو في الحديث عن السباحة من أجل ربطها بمسألة الذاكرة، إلى غيرها من الأمثلة كما في ص .9 وص. 11 وص.32.

2.2.2.البحر بصفته شخصية من شخوص العمل الروائي

كما قُلْنا سابِقاً، البحر ليس عابراً كما في «الذاكرة الموشومة»، وبالتالي، فهو يُعتَبَر من شخوص الرواية، يتحكم في سياقات مختلفة تَلُفُّها أحداث وأحلام، وإيقاظ للذاكرة. وبالتالي، فهو له سِمَات مُحَدَّدَة سلفاً من لَدُن السَّارد، ويُؤثِّر كذلك في مجموعة من الحالات النفسية المختلفة كما في الصفحة 32.

3.2.2. البحر وعلاقته بالذاكرة

تلاطُم الأمواج يوقظ الذاكرة، ويجعل صاحب هذه الذاكرة يسترجع أحداثاً مَضَتْ منذ فترة بعيدة. هذه الصورة، وغيرها من الصور الشبيهة لها، يَنْسُجُها الكاتب بصيغة مجازية، بطبيعة الحال، ولكن، من أجل تناول مواضيع مرتبطة بالذاكرة عموماً على مستوى اللغة والثقافة بِشَتّى تلويناتها.[15]

4.2.2 البحر مصدر من مصادر الخطر

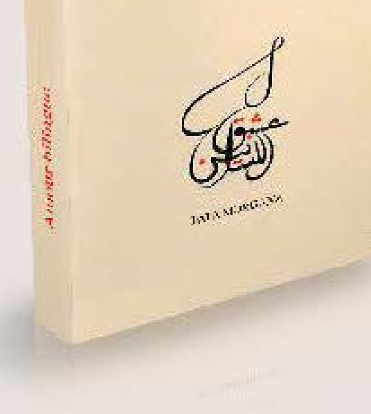
يشكل البحر، كما تم تناول ذلك في "الذاكرة الموشومة"، مصدراً من مصادر الخطر عموما. ويرتبط بالخوف عند الخطر، ويُشِيع الغرق والموت.[16]

5.2.2 البحر والحلم

يُؤَسِّسُ الكاتب لعلاقة فريدة بين الحلم والبحر في الكثير من الحالات. يَقْتَرِح عِدَّة حالاتٍ يكون فيها واحد من الشخوص يمارس هوايته المفضلة التي هي السباحة، ويكتشف، بعد ذلك، أنه كان في وضعه ذاك يحلم. وبالتالي فالحلم في إطار علاقته هنا بالبحر ليس مرتبطاً فقط بالنوم، بل باليقظة، هو تأمُّل وتفكيرٌ وجدال داخلي، مُحاوَلة إيجاد حلول لقضايا مختلفة.[17]

خاتمة

يبدو، إذن، من خلال سبق، أنه إذا كان حضور البحر ثانوياً إلى حد ما في "الذاكرة الموشومة"، فإنه على العكس من ذلك هو ما يتحكم في إيقاع "عشق اللِّسانَيْن"، على مستوى اللغة والحالات النفسية للشخوص والذاكرة، بشتى تَمَوُّجاتِها ونَبْضِها المختلف. البحر استعارة يَتِمُّ توظيفها من طرف الكاتب، من أجل النفاذ إلى إشكاليات مهمة وعميقة، أهمها إشكالية اللغة بكل تفاصيلها وانزياحاتها المكانية والزمانية والثقافية والاجتماعية.



هوامـــــش ومراجع:

1. الخطيبي، عبد الكبير.الذاكرة الموشومة، ترجمة بطرس الحلاق، الدار البيضاء : شركة الرابطة، 1998.

2. *Khatibi, Abdelkébir. (1983).Amour bilingue, récit. Montpellier : Fata Morgana.*

3. الجاحظ،البيانوالتبيين،لبنان،بيروت،دار الكتب العلمية،(د.ت)،ج:1،صص:43-42.

4. العمري (محمد)، "الإشارة والسيما والدليل : الجاحظ عمرو بن بحر"، ضمن: دراسات سيميائية أدبية لسانية،العدد:4،المغرب،فاس،1990،ص:132.

5. الجاحظ،البيان والتبيين،لبنان،بيروت،دار الكتب العلمية،(د.ت)،ج:1،ص:62.

6. 6Dubois *(Jean) et* autres, Dictionnaire *de* linguistique, *Paris, Librairie Larousse, 1973, p.434.*

7. *Barthes, Roland. (1957). Mythologies. Paris : Éditions du Seuil.*

8. سعيد بنكراد "السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها" منشورات الزمن(سلسلة شرفات)، الدار البيضاء 2003، ص103.

9. الخطيبي، عبد الكبير.الذاكرة الموشومة، ترجمة بطرس الحلاق، الدار البيضاء : شركة الرابطة، 1998، ص.6.

10. نفسه،ص.6.

11. نفسه،ص.14.

12. نفسه،ص.14.

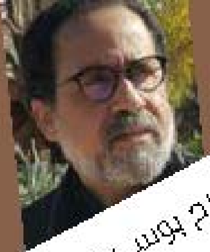
13. نفسه،ص.35.

14. نفسه،ص.84.

15. *Khatibi, Abdelkébir. (1983).Amour bilingue, récit. Montpellier: Fata Morgana, p.39.*

16. *ibid.39.*

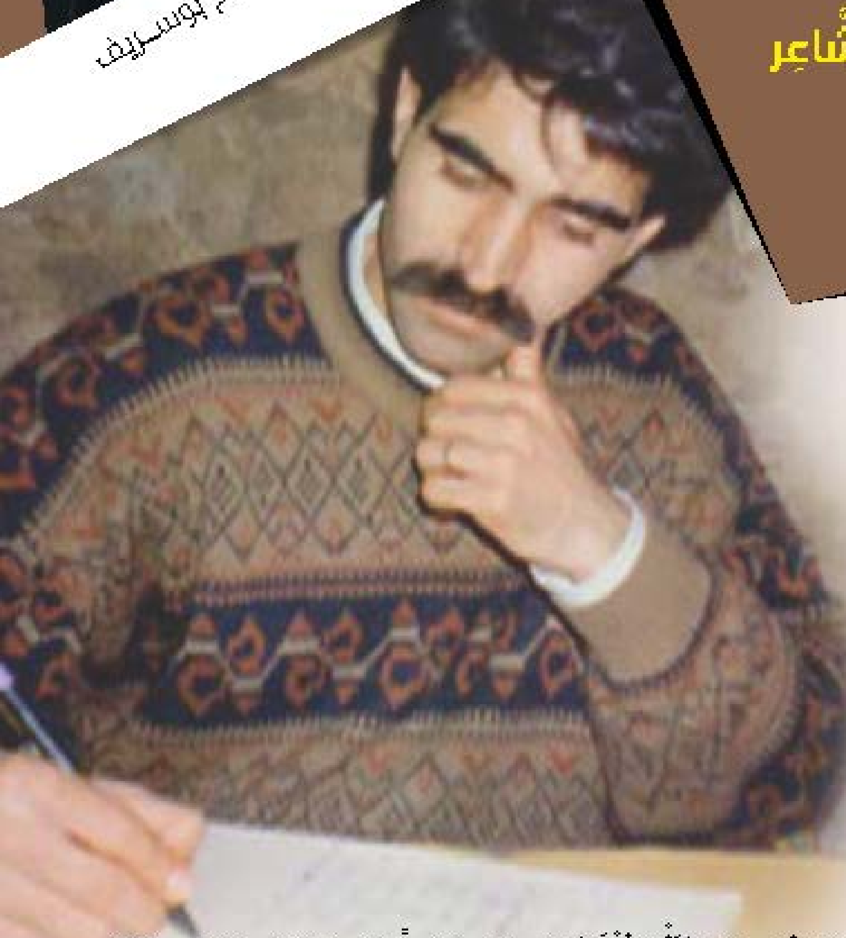
17. *ibid.38.*



صلاح بوسريف

عُمْر الفَراشَة

سيرة وتجربة الشَّاعِر أحمد بركات



السيرة الشِّعرية [صَداقة الشعر]

أحمد بركات، شاعر من نفس الجيل الذي أنتمي إليه. بَدَأْنا النَّشْرَ في نفس العام، تقريباً [النصف الثاني من السبعينيات] وكانت الصَّفْحَة الثَّقافيّة لـ جريدة «البيان» المغربية، هي المكان الذي اسْتَضَافَ ما كَتَبْناهُ من نصوص، بكل ما كان فيها من رَعَشَات البدايات، وما فيها من حماسة وانْفِعالٍ سايَرْنا فيها ما كان سائداً في النص الشِّعري المغربي، الذي لم يكن خَرج، بعدُ، من هيمنة السِّياسَة عليه. طبيعة المرحلة، وما كانتْ عَرَفَتْه من تَوَتُّرات سياسية، ومن مُواجَهات دموية عنيفَة، بين اليسار والنِّظام، وما حدَث من قمع واخْتطافات واعتقالات، وهو ما عُرِفَ في ما بعد بـ«سنوات الجمر والرصاص»، كان لها تأثير على الفكر والأدب، وكان الشِّعر والسرد والمسرح، بين الأشكال الإبداعية الأكثر تأثُّراً بهذا الجو العام، والأكثر تعبيراً عنه، بما اتَّسَمَتْ به هذه الكتابات من مُباشَرَة وانْفِعال.

في هذا المُناخ السِّياسيّ المُتَوَتِّر والمشحون بالشَّدِّ والجَذْب بين اليسار المغربي، بمختلف أطيافه، وبين النِّظام وما كانت تَشي به هذه المرحلة من أزَماتٍ سياسية واقتصادية، أفْضَتْ، في كثيرٍ من الأحيانِ إلى مُواجَهات عنيفة، أدَّتْ إلى استعمال السِّلاح في مُواجهَة الاحتجاجات الطّلابية والجماهيرية، كتَبْنا ما اعتبرناه، بركات وأفراد الجيل الذي انتمَيْنا إليه، في ما بعد، نُصوصَنا الأولى، التي نشرنا بعضَها في الصُّحُف الوطنية اليسارية، التي كانت لا تتردَّد في نشر مثل هذا النوع من الكتابات، رغم ما كان يجري في بعضها من انتقاء في النَّشْر، ليس لقيمة النص، بل لطبيعة الانتماء الفكري والأيديولوجي

احْتضَنَتْنا جريدة «البيان»، بركات وصدوقي محمد وسعاد زريقة وخديجة اليهموتي وعبدالكبير الشّكلاوي وأنا، وغيرنا ممن كانوا ينشرون في الصفحة الثقافية للجريدة بشكل يومي. كُنّا، بركات وأنا، الأكثر حُضوراً في الصفحة، فنحن لم نَكْتَفِ بنشر النصوص الشِّعرية، بل كُنّا ننشر مقالات نقدية، وهذا ما كنتُ أفْعَلُه شخصياً، في ما كان بركات، ينشُر القصة القصيرة، التي كانت، بين ما كَتَبَه، إلى جانب المسرح، الذي كان مسؤولاً عن أحد أنديته بدار الشباب بوشنتوف، بمدينة الدار البيضاء، التي كانت هي الفضاء الذي الْتَقَيْنا فيه، وفيه تَعَرَّفْنا على الفنان المسرحي الراحل حسين حوري، وعلى محمد التسولي، والشّاعر محمد فراح، ومحمد بهجاجي، وغير هؤلاء ممن كانوا ضمن رواد الدار النّاشِطين، في جمعياتها الثقافية والفنية، وفي أنديتها التربوية والرياضية.

الشِّعر هو ما جَمَعَني ببركات، وما جعل علاقتنا تتوطَّد أكثر، وتتحوَّل إلى حِوارٍ ونقاش دائِمَيْن حول الشِّعر، رغم أنَّنا لم نكن قرأنا الشِّعر المغربي ولا الشِّعر العربي بما يكفي، فما كان يُنْشَر في بعض الملاحق الثَّقافيَة من نصوص، كان هو ما اتَّخَذْناه طريقنا للشِّعر، وما كُنّا نَسْتَعيرُه من مكتبة دار الشباب من دواوين شعرية، لم يكن ضمنها الشِّعر المغربي، ومسرحيات عالمية، وغيرها مما له علاقة بالشِّعر والإبداع. وستتوطَّد علاقتنا أكثر، بعد عودتي من بغداد، والتحاقي ببعض كليات الدار البيضاء، لإتمام دراستي الجامعية التي كنتُ قَطَعْتُها بالعراق لأسباب سياسية. سيُصْبِح اللِّقاء ببعض المقاهي المجاورة للكلية، من العادات الذي دَأَبْنا عليها، وسيلتحق بنا شاعِر آخر، تعرَّفْتُ عليه من خلال بركات، هو سعيد أنوس، الذي كان بدوره شاعراً مسكوناً بالشِّعر. لم تكن تَغْنينا دروس هذه الكلية، نحن الثلاثة، لأننا لم نجد فيها ما يروي شَغَفَنا، فاخْتَرْنا أن نُكَرِّسَ كل لقاءاتنا خارِجَ الكلية لقراءة الشِّعر، والنقاش في ما يكتبه كل واحد منّا. فكثير مما نَشَرهُ بركات وما نَشَرتُه أنا في جريدة «البيان»، وفي جريدة الاتحاد الاشتراكي، في ما بعد، التي لم تَحْتضن بركات، ولم تقبل نَشْرَ أعماله في حياته، وهي التي خَصَّصَتْ له مُلْحقاً كاملاً بعد وفاته! كُنّا نقرأه ونُناقِشُه، بكثير من الانفعال والاختلاف، وبسذاجة نظرية، كُنّا نَحْتَكِمُ فيها لِحُدوسنا، وليس للمعرفة الشِّعرية التي كانت بعيدةً عَنّا، أو لم نكن انْخَرَطْنا فيها بعد، بما يكفي مِنْ قراءةٍ وتأمُّلٍ وبحثٍ.

لم يكن بركات بعيداً عن مجال التَّشكيل، وهذه إحدى مزايا دور الشباب، آنذاك، فهي كانت مَشْتَل مواهب ومعارف وإبداعات، في شتى المجالات. فتجربة الشِّعر والتشكيل في اللقاء الذي كانَ نُظِّمَ بمدينة ابن احمد، كان بركات بين الشُّعراء الذين شاركوا فيها، كما كانت له تجربة، من هذا القبيل، مع كل من الفنان التشكيلي بلعباس، ومع الفنان والناقد التشكيلي شفيق الزكاري، في عملٍ سيرغرافي حول نص «الكرسي». ومشروع العمل الذي كانا يعملان عليه معاً، ولا تزال نسخة من من نصوص بركات الشِّعرية، بخط يده، عند شفيق الزكاري، لا أعرف هل هي ضمن الأعمال الشعرية الكاملة التي أصدرتْها وزارة الثقافة أم لا؟

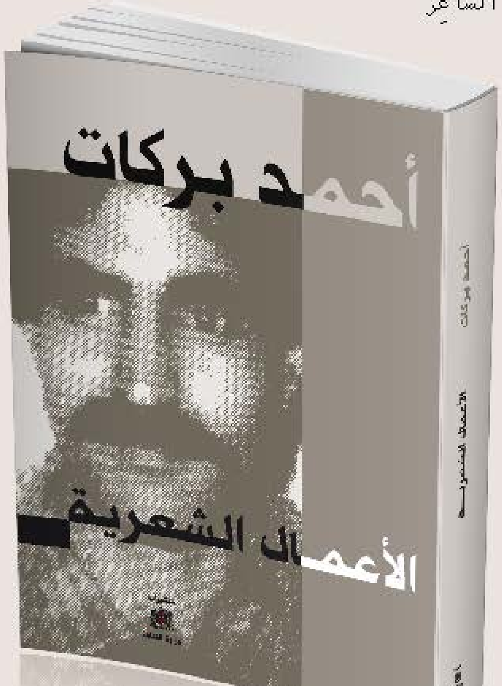
إنَّ أحمد بركات لم يكن طارِئاً على الشِّعر، أو جاء إليه من غير بابه، كما يحدُث هذه الأيام، في كثير من الحالات الشِّعرية التي رَوَّجَ لها الإعلام، والعلاقة ببعض المؤسَّسات التي تستعمل الشِّعر، ذريعةً لِما لا علاقةَ له بالشِّعر. فبركات كان مُبْتَهجاً بما يكتبُه، يحرص على أن يصل شعره للقاريء بِكُل الحُرَق التي كانت تعتمل في نفسه، كما أنَّ بركات كانَ يُنْصِت لنبض النص، وهو يكتبُه، ويحرص على إنشاديته، التي كانَتْ بين ما حَرِصْنا عليه جميعاً، لما كانتْ تفرضه علينا اللقاءات التي شارَكْنا فيها، من مِنْبَرِيَّة، كانتْ جزءاً من هذه المرحلة.

مَرَضُ أحمد بركات كان مُفاجِئاً لنا جميعاً. لم نتوقَّع أن يَتْرُكَنا بهذه السُّرْعَة، هو الذي كان مُرْتَبِطاً بالشِّعر حَدَّ الهَوَس، وكان في أوْج عَطائه الشِّعري. فحين عَلِمتُ رُفْقَة أصدقاء آخرين أنَّه يرقُد في مستشفى عموميّ، ويُعاني من

لم يكن بركات بعيداً عن مجال التَّشكيل، وهذه إحدى مزايا دور الشباب، آنذاك، فهي كانتْ مَشْتَل مواهب ومعارف وإبداعاتٍ، في شتى المجالات

مَرَضُ أحمد بركات كان مُفاجِئاً لنا جميعاً. لم نتوقَّع أن يَتْرُكَنا بهذه السُّرْعَة، هو الذي كان مُرْتَبِطاً بالشِّعر حَدَّ الهَوَس، وكان في أوْج عَطائِه الشِّعري

مرض خطير، وكان آنذاك عضواً بمكتب فرع الدار البيضاء لاتحاد كُتّاب المغرب، الذي كنتُ رئيساً له، آنذاك، تواطأْنا على نَقْله إلى مستشفى الحكيم، المقابل للمستشفى العام الذي كان يرقُدُ فيه، وأختُه، في ما أتذكر، هي التي تَكَفَّلَت بوضع شيك كضمانة لوجوده في هذا المستشفى الخاص، بعد أن طمْأَنّاها أنّنا سنتصل بمحمد الأشعري، الذي كان رئيساً لاتحاد كُتّاب المغرب، وبالأستاذ علي يعته مدير جريدة «البيان» التي كان يعمل فيها بركات، محرراً في الصفحة الثقافية. وقد صادفَ وُجوده بالمستشفى انعقاد إحدى دورات مهرجان شفشاون الشِّعري، التي لم أُشارك فيها لهذا السبب، وقد تكلّف الشّاعر



عبد الحميد جماهري أن يذهبَ ليُحاول الإخبار بالوضعية الصحية لبركات، وما يمكن أن يفعله الشُّعراء المُشاركون، لإنقاذ حياته. اضْطُرِرْنا، عندما عَلِمْنا بفقدان دواء ضروري للعلاج، لم يكن موجوداً في الأسواق، أن نُكَوِّنَ لجنةً من أحمد بوزفور ومحمد صوف ودشين عبد النبي وأنا، إذا لم أنْسَ شخصاً ما، أن نذهب لِلِّقاء بعلي يعته، الذي استقْبَلَنا في مكتبه، وشرحنا له الظروف الحَرِجَة التي يمر بها بركات، وما يحتاجه من عناية، وقد كان له دور في ما تلقّاه بركات من مُساعدات، وما قَدَّمَه بعض الأصدقاء من الكُتّاب والمبدعين، وبشكل خاص الأستاذة زهرة زيراوي، التي كان ابنُها الطبيب، يأتي لمُعايَنَتِه باستمرار، وإلى آخر يوم، قبل وفاته. وقد كان علي يعته كتب افتتاحية في جريدة البيان، يتساءل فيها عن اختفاء هذا الدواء من الصيدليات، ما جعلنا نعتبر أننا لسنا وحْدَنا في ما يجري.

الأعمال الشِّعرية

سعدتُ بصدور الأعمال الشِّعرية لأحمد بركات. فأنْ نعود بشاعر للحياة من خلال أعماله، فهذا أمر يستحق منّا التَّحِيَّة لِكُلِّ من ساهَمُوا فيه، وعملوا على إنْجازِه. فالأجيال التي جاءت بعد بركات، تحتاج لقراءة تجربة هذا الشّاعر، الذي عانَى التَّجاهُلَ، وعانى من مشاكل النَّشْر والاعتراف، ولم يحدث هذا إلاّ في السنوات الأخيرة قبل وفاته، في 9 شتنبر 1994. خصوصاً حين كانت مجلة «الثقافة الجديدة» نشرتْ له نصّاً شعرياً طويلاً، وهو النص الذي كان أحمد بركات كتبه متأثّراً بالتجربة الشِّعرية للشّاعر الراحل عبدالله راجع، الذي كان، هو وعبدالله زريقة، بين الشُّعراء المغاربة الذين أحبَّ بركات تجربَتَهُم وتأثَّرَ بها، وظهرتْ بعض

ظلالها واضحةً في نصوصه الطويلة بشكل خاص. وقد كانت «جائزة الأدباء الشباب» التي حصل عليها من اتحاد كُتّاب المغرب، فُرْصَةً لانتزاع الاعتراف بتجربته، ولنشر عمله الشّعري الأول «أبداً لن أُساعِدَ الزلزال».

البدايات 83.79 [ما لَمْ يُجْمَع في كتاب]

نصوص «البدايات 79 ـ 83»، هي في أغلبها نُشرت في جريدة البيان. وبينها نصوص أعرفها جيّداً، لأنّنا كُنّا نقرأها قبل نشرها. وبركات تخلّى عنها لم ينشرها في ديوانه الأول، كما فَعَلْتُ أنا أيضاً مع نصوص هذه المرحلة، وبعض النصوص التي كنتُ نشرتُها في جريدة الاتحاد الاشتراكي. من يقرأ هذه النصوص، سيراها مُباشرةً، فيها كثير من ظلال «البدايات». وأهمية هذه النصوص ليست شعريتها، التي فيها كثير من التّشويش والانفعال، وهو ما يَسْري على نُصوصنا جميعاً، بل الانتقال، أو النّقْلَة الشّعرية التي فيها ستشرع الذّات في الظهور بذاتها، وبلا حاجة لوساطة السّياسيّ وما يَجُرُّه وراءَه من تداعيات، في لغتها، التي هي لغة حماسيّة انفعالية مباشرة. وهذا الانتقال، هو بين أهَمّ ما سيُمَيِّز تجربة جيل الثمانينيات في المغرب، الذي ذهبَ أغلبُ شعرائه لـ «قصيدة النثر»، بما فيهم بركات، وشرعوا في وضع الذّات أمام نفسها، بكل ما فيها من شُقُوق وتَصَدُّعات، وفق ما كنتُ كَشَفْتُ عنه في كتابي «المغايرة والاختلاف في الشّعر المغربي المعاصر»، الذي كَرَّسْتُه لدراسة تجربة هذا الجيل.

أبداً لن أُساعِدَ الزلزال [الوردة التي تُوبّخ العالم]

في ما بعد «البدايات»، كما سمّاها من أشْرَفُوا على جمع الديوان وتبويبه، تبدو نصوص بركات أكثر نُضْجاً، ويبدو



فيها النّص الشّعري المعاصر حاضراً، خصوصاً أنّ بركات، كما أشرتُ، كان مُعْجباً بتجربة عبدالله راجع وعبد الله زريقة، وكان يقرأهُما باهتمام كبير. ورغم أنّ تجربة عبدالله زريقة، في شقّها السّياسيّ الحَماسيّ المُباشر، كانت عاريةً، بالمعنى الشّعري الجمالي، أي أنّها لم تخرج من شَرْطِها السّياسيّ الأيديولوجي. فبركات، اكتفى من هذه التّجْربة بما فيها من جُرْأةٍ وحَماسَة، ولم يَنْسَق كليةً لعرائها. وربما يعود هذا، في بعض وجوهه، لهيمنة تجربة راجع على بركات، خصوصاً في ديوانه الثاني «سلاماً وليشربوا البحار»، الذي، رغم طابعة الكاليغرافي، الذي كان موضوعَ نقاشاتٍ

تبدو نصوص بركات أكثر نُضْجاً، ويبدو فيها النّص الشّعري المعاصر حاضراً، خصوصاً أنّ بركات، كما أشرتُ، كان مُعْجباً بتجربة عبدالله راجع وعبد الله زريقة، وكان يقرأهُما باهتمام كبير

طويلة بيننا، في ما يَخُصُّ أهميتها وضرورتها الشِّعريّتين، فهو كان ديواناً، جمع فيه راجع بين الكتابة الكاليغرافية، خَطِّياً، فقط، وبين ما كان يحرص راجع على اعتباره اختيارَه الشِّعري، الذي لم يخرج عن المعنى الاجتماعيّ اليوميّ، وتوظيف هذا اليَوميّ العام، في لغة الشِّعر. وبركات كان مُعْجباً باقتراب الشِّعر من الواقع عند راجع، وما كان يبتكره راجع من صُوَر وتعبيرات، لم تتنازل عن الخُصوصيّة الشِّعرية لتجربته. فالخط في الدّيوان، وهو ما تَخَلّى عنه راجع وتخلّى عنه محمد بنيس، وبَقِيَ بلبداوي وحدَه من يستعمله، في دواوينه اللاّحقة، لكن بطريقته الخاصة، لم تكن له وظيفة شعرية، ولم يكن مُساوِقاً أو مُوازياً لطبيعة ما كان يكتبه راجع، بشكل خاص.

سيتأثّر بركات بالتّجربة الكاليغرافية، وسيُصْبِح الخط المغربي، كما تَدرَّبَ على كتابته، هو طريقَتَه في كتابة نصوصه على الورق. لم يَمِل لتوزيع كتابته بالطريقة التي صدر بها ديوان راجع، بل اكتفى بالخط الذي اسْتَهْواه، وأصبح هو ما يكتب به كل نصوصه الشِّعرية. والديوان، أو النصوص التي كان سيعمل عليها رفقة الفنان شفيق الزكاري، مكتوبة بهذا الخط. لكن بركات، سيُدْرِك أنّ التجربة الشِّعرية، لا بُدّ أن تكون توقيعاً خاصّاً، ويكون التأثّر، هو نوع من الحوار والإنْصات، وليس تَماهِياً مع تجارب الآخرين، أو سقوطاً في حِبالها. وهذا ما جعله، بقدر ما هو مُعْجَبٌ بتجربة راجع، بقدر ما عَمِل على استيعابها في سياق تجربته هو، التي كانت في لحظة انْبِثاق، بكل ما كانتْ تحمله من تَوتُّرات.

لم يكتفِ بركات بالبقاء في دائرة الاجتماعيّ اليَومِيّ، بل إنّه شَرَعَ في توسيع رؤيته الشِّعرية التي أصبحت أكثر اتِّساعاً، خصوصاً بعد قراءته لنصوص بعض التجارب الشِّعرية اليابانية وتجارب بعض شعراء أمريكا اللاتينية الذين قرأهُم عبر الترجمة. فقراءة نص «لن أُساعدَ الزلزال» التي بدأ بها ديوانه «أبداً لن أساعد الزلزال»، بدا فيه بركات منخرطاً في مشكلات كونية كبرى، وشرع إحساسُه بالغياب يكبر ويتنامى، بشكل واضح. فهو فتح جُرْحَه على جراح الوُجود، وأصبحت الصورةُ الشِّعرية، عنده، تتناسخ في سياق هذا المعنى، الذي هو معنًى فلسفي أنطولوجيّ، في جوهره.

فأنْ يصيرَ الماءُ سُؤالاً ولَهْجَةُ العطش جواباً، أو كما يقول الشّاعِر:

«ربما يكون الماء سؤالاً حقيقياً / وعَليّ أن أُجيبَ بلهجة العطش»، فهذا تكثيف عميق، لِـما يختزنه المعنى الأنطولوجي لهذا النص الذي اختاره بركات كعنوان لديوانه هذا. لا يمكن التّكَهُّن بخلفيات كتابة هذا النص، بشكل خاص، وبما كان يختزنه بركات في نفسه من آلام، رغم أنّ السنوات الثلاث الأخيرة من حياته، كانت جِدّ مرتبكة ومُتوَتِّرة، ورغم عمله في جريدة «البيان»، واستقراره نسبياً، لكن ما كان يُثْقِل نفسَه، أكبر مما كان يقوله أو يَبُوح به لأصدقائه والقريبين منه. فهو اختار أن يكون الشِّعر هو «الرسالة» التي من خلالها سيفضح هذا «الهَمّ» العميق والكبير الذي يعتمل في نفسه، وفي طبيعة الرؤية التي أصبحت هي ما يُؤَطِّر تجربتَه في الكتابة، ورؤيته للعالم.

فهل حدَسَ بركات نهايتَه الوشيكة، أم أنّ ما يظهر في نصوص هذا الديوان، من اسْتِشْعار للحظة الغياب، هو نوع من استشراف الشّاعر للأُفق المُعْتِم المُضبَّب الذي هو أفق الرؤية التي يكشف عنها عنوان الديوان نفسه. فالزلزال هو انهيارٌ ومَحْوٌ، وهو موت وخَراب يحدثان بفعل الطبيعة، وليس بفعل الإنسان. لكن الزلزال الذي يتكلم عنه بركات في النص، وما يبدو من انعكاسات له في نصوص الديوان، هو زلزال «نِزاع» و«جُنود» و«قَصْف» و«رَماد» أو بقايا حريق مهول، وتناحر قبائل على بلاد وهمية. والشّاعِر، داخل كل الخراب والدّمار، الذي هو



كان بركات، في تجربته الشِّعرية، يجمع بحذق وبمهارة، بين النص الطويل والنصوص الشذرية القصيرة جدّاً. ثمة نصوص شذرية قصيرة، فيها تكثيف قوي، وهي تختزل المعاني الكثيرة، أو ما يمكن قوله في صفحات، في أسطر قليلة، فيها اقتصاد وتكثيفٌ في الصُّورة، وفي المعنى

بفعل فاعل، لا يتوانَى في التَّمَسُّك بِوَرْدَتِه التي بها يُوَبِّخ هذا العالم الذي جَرَفَه الزلزال، وأتى عليه.

رغم الرَّوابِط التي يستعملها بركات في الفقرات التي يفصلها البياض، فالصُّوَر التي يبني بها رُؤْيتَه، أو «المعنى»، هي صُوَر متشظيةٌ مُتَفَتِّتَة ومُفاجِئَة، أو هي من قبيل الصُّوَر التي تتجاور، في طبيعة الرؤية، لكنها تركيبياً، تبقى غير ذات منطق. فالنَّص زِلزالِيٌّ في بنائِه، أو في صوره بالأحرى. وهي تشبه قطع لعبة البوزل، التي تحتاج لوقت لتجميعها وإعادة تركيبها لِتَتَبَيَّنَ الصورة الكُلِّيَّة التي فَتَّتَهَا الشَّاعِر لتكون انعكاساً للمعنى الذي يذهبُ إليه، هذا المعنى المُتَموِّج، المُفَتَّت، والمُفعَم بالشُّقُوق والتَّصَدُّعات..

فهذه الرؤية الفَجائِعِيَة، هي ما كان بركات يهجس به في هذا الديوان، وهي رؤية تعكس نُضْج بركات الفكري والفني، وما أصبح يستشعره من رُعْب، الـذاتُ معه أصبحت أكثر رهافةً، وأكثر ذوباناً في هذا الألم الكبير، أو الدَّمار الفادِح الذي ينتظر العالم، الذي تَخَلَّى عن «الوردة»، التي لا يزال الشَّاعر «دائماً» يحملها في كَفِّه، لأنها هي التي «تُوَبِّخ العالم»، أو الإنسان الذي أفْسَد العالم.

في نص «الأرض»، وهو بين النصوص العميقة في الديوان، تتكشَّف هذه الرؤية الفجائعية، بشكل واضح، لكن، هذه المَرَّة، من زاوية أخرى. فالأرض، كما يراها الشَّاعِر، هي مَجْمَع تناقُضات، وهي القفص الذي يتعاقب عليه كل الناس، رغم ما فيه من مُفارقات وتناقضات. فهي «حانوتُ هَمّ» و«مقهى مفتوح ليل نهار» و«مسجد صغير» ... فهي لكل الناس وليست لأحد، لأنَّها هي المأوى والملجأ الذي يعيش فيه الإنسان، بكل ما فيها من بؤس وإيمان، وبكل ما فيها من موتٍ و«عويل».

ما سيجري في مدينة الدارالبيضاء في «دسمبر 1981»، كان بالنسبة لبركات «زلزالاً»، وبركات، كان بين الذين شاركوا في المظاهرات التي خرجت للاحتجاج على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تعيشها البلاد، خصوصاً في هذه المرحلة التي عرفتْ توتُّرات كبيرة بين النِّظام واليسار، بمختلف أطيافة. لم أكن في المَغرب حينها، لكن بركات كان، بعد عودتي من بغداد، كلما جلسنا في أحد مقاهي شارع الفداء، يحكي لي عن الأحداث التي وقعت في هذا الشَّارع بالذَّات الذي كتبَ عنه أيضاً. فهو كان يحاول أن يضعني في صورة ما حَدَث، لأَتَمَثَّلَه معه بالصُّورة التي تسكن نفسَه. فهو يعتبر الذين قُتلُوا، دون أن يُصَرِّح بالقتْل، مباشرةً، هو كان بينهم، لإنَّهُم لَم يعودوا إلى بيوتهم، مثلما عادَ هو، لكن مُصْطَحِباً ظِلَّه [انظر نص «لستُ وحدي. ص 137 من الأعمال الكاملة »].

كان بركات، في تجربته الشِّعرية، يجمع بحذق وبمهارة، بين النص الطويل والنصوص الشذرية القصيرة جدّاً. ثمة نصوص شذرية قصيرة، فيها تكثيف قوي، وهي تختزل المعاني الكثيرة، أو ما يمكن قوله في صفحات، في أسطر قليلة، فيها اقتصاد وتكثيفٌ في الصُّورة، وفي المعنى.

يمكن التدليل على هذه الكثافة والعُمق الشِّعْرِيَيْن بنص «نظرية القطيع»:

«نقسم القليل على الكثير

ونقسم الكثير على القليل

وما تبقّى نطعمه للذئب» [ص. 140]

لا تخرج هذه النصوص الومضية، أو الشذرية عن سياق الرؤية الفجائعية التي حكمت بنية الديوان، أو كانت هي ما يحكم تجربة هذا الديوان. فاستعمال التكثيف للكشف عن فجائعية ما يجري على الأرض، هو أحد استراتيجيات

أحمد بركات في الكتابة. فهو كان يُزَاوِج بين الكثافة والاسترسال، ليقول نفس الشيء، لكن بصور مختلفة، ليست استعادةً وتكراراً، بل إضافةً وتنويعاً.

هذه الرؤية نفسها يمكن تَلَمُّسُها في النص الطويل «ميادة أيتها الأوقات»، الذي كان بين أحبّ النصوص لبركات، وكان في كل القراءات الشّعرية التي جمعتنا يقرأه بنوع من الفرح والدهشة، لأنه في هذا النص، مثل نص «لن أساعد الزلزال»، اعتبر أنّه نَأى بتجربته عن سياقها السابق، وأنّ في هذين النصين، بشكل خاص، هَجَسَ بانتقال شعري، وبوعي شعري، رغم حضور أصوات بعض الشُّعراء فيهما، مثل راجع ودرويش، في النص الأول، كان شرع في بلورة رؤية بركات أكثر، وفي انهماكه في البحث عن أفق شعري خاص ومُغايِر.

دفاتِر الخُسْران: السياق والتجربة

وهو الديوان الثاني لأحمد بركات. كان اقْتَرَحَه للنَّشْر في دار توبقال. صَدَر الديوان بعد موت الشّاعر، عن منشورات اتحاد كُتّاب المغرب. وباعتباري، آنذاك كاتباً لاتحاد كُتّاب المغرب، فرع الدارالبيضاء، فقد عملتُ باقتراح من الشّاعر محمد الأشعري رئيس الاتحاد، أثناء حضورنا ليلة تأبين الشّاعر ببيت والده بحي الإدارة، في الخيمة التي أقيمَت خارج البيت، على إقناع أسرة الراحل بضرورة سحب الديوان من دار توبقال، التي يبدو أنّها لم تكن أدْرَجَتِ الديوان ضمن منشوراتها، ما جعل أمر سحبه يكون دون مشاكل، وعلاقتي آنذاك بالشّاعر محمد بنيس سَهّلَت الأمر أكثر، ويبدو أنّ زوجة الراحل كان لها دور في هذا الأمر، في ما أعتقد.

صدر الديوان في الذكرى الأربعينية لوفاة الشّاعر، التي أحياها فرع الاتحاد بتعاون مع المكتب المركزي للاتحاد بالمركب الثقافي للمعارف، بحضور نقاد وشعراء قرأوا تجربة بركات الشّعرية من خلال ديوانيه الوحيديْن: «أبداً لن أساعد الزلزال» و«دفاتر الخسران».

لم يخرج هذا الديوان عن سياق التجربة السابقة. فهو من حيث لغتُه، حرص على نفس البنيات التعبيرية التي كانت تعطي أهمية كبيرةً للصورة الشّعرية، باعتبار ما فيها من مفارقات، وما تُمَثّله من اختراقات تعبيرية، نَقَلت العبارة من التصوير الحي المباشر، إلى التصوير المجازي الذي هو خَرْق وتجاوز للعلاقة بين دال الكلمة ومدلولها. وسيبقى بركات وَفياً لنفس طريقة الكتابة، أو لتجربته السابقة، في المُراوَحَة بين النص الطويل نسبياً، والنص الشَّذْري، الذي سيحضر في هذا الديوان بشكل لافت، وبنوع من الاقتصاد في التعبير، والتكثيف الدلالي الذي يفيض فيه المعنى عن مساحة النص.



كما أنّ الرؤية الفجائعية ستبقى هي نفسها، ما يشي بأنّ هذا الديوان، هو امتداد لسابقه، وهو، ربما كُتب بتزامن مع الديوان الأول. رَغم أنّ ثمّة، في هذا الديوان، ما يُشير إلى تحرُّر بركات من الأصوات الشّعرية السبعينية، وذهابه إلى بعض التجارب الصوفية. وأذكر خلال هذه الفترة، كيف كان بركات مُهتَمّاً بقراءة النفري، من خلال العدد الخاص بتجربة الكتابة الذي كانت أصْدَرَتْه مجلة «مواقف»، وضمنه أصْدَرَتْ منتخبات من كتاب «المواقف والمُخاطبات للنفري».

تأثير التّجْربة الصُّوفية في شعر بركات، لم يكن واضحاً بما يكفي، فما اسْتَوْحاه من النِّفَّرِيّ كان ظاهراً، ولم يكن بالعُمْق الذي يجعل من تجربة بركات، في صورها، وفي مضمونها الفكري، تمتصّ، أو تَتَشَرَّبُ شعرية نص النِّفَّرِيّ، وما يزخر به من مجازات، هي ما أتاح لهذا النص أن يكون استثناءً شعرياً، بالمعنى الذي يجعل من الشّعر هنا أفقاً للكتابة.

فالأسئلة التي شَغَلتْ بركات، كانتْ ذات منحى وُجودي،

بالدرجة الأولى، تنطلق من تجربة الشّاعر نفسه، ومن إدْراكِه الشخصي المبكر لصورة «العدم» التي، كانتْ نقطة ارتكاز في رؤيته للعالم، وهي رؤية، ربما اسْتمَدّها بركات من قراءته لبعض الشّعر المعاصر، عند بعض الرواد الذين كانوا متأثّرين بالوجودية، أو من خلال قراءته لبعض الكتابات التي كانت نُشِرَتْ في مجلة «الآداب» البيروتية، التي كانت تسير في هذا المنحى. لا يقينَ لِي، في هذا المعنى، ولكن، هذا التأكيد على التّشَقّق والتّشَظّي والتّصَدّع، هو تعبير عن ذلك «العدم» لا نجنى منه، بتعبير الشّاعر نفسه، إلاّ الثمار الغامضة. فدائماً، ثمّة «فراغ» و«هاوية»، مثلما يَحْدُثُ في هذا الوجود، الذي هو «حديقة ألعاب»، بما فيها من دوّامة. ومتاهَة. وأراجيح دائماً.

فهذا الدّوار الذي يعتري نَفْسَ الشّاعر، هو دُوّار «الزلزال»، المُتَأهِّب، باستمرار، لزلزلة الأشياء، وقلبها رأساً على عَقِب. وإذا كان الشّاعر، في الديوان الأول، يحمل في يده الوردة التي بها يُوَبِّخ العدم، فهو في هذا الديوان، وهذا ما يؤكد فرضية العلاقة بين الكتابيْن، وقُرْب المسافة بينهُما، يتساءل عن اختفاء الوردة، وبقاء الشّاعر عارياً من سلاحه الوحيد الذي به كان يُوَبِّخ العالم. ثمّة ما يفتح «العدم» على تشَقُّقاته، وانفراطه الذي كان بركات يحذِّرُ منه، أو يتوقّع حدوثَه، هذه المرّة من خلال حَدْس الشّاعر بنهايته، أو بالعُمُر الذي سيحياه، وهو «عمر الفراشة»، في صيغة سؤال استنكاري، أو تأكيد مُبَطّن، لهذه النهاية «وكم عُمُر الفراشة؟». عُمُرٌ هُلامِيّ، لَزِجٌ، حَالَما يبدأ ينتهي، ويتلاشَى، من فرط شفافته.

الديوانان، تجربة شعرية مُتميِّزة، والحاجة لقراءتها اليوم، خصوصاً من قِبَل الشّعراء، ممن أتَـوْا بعد بركات، ولم يعرفوه، أو وقفُوا على ارتعاشاته التي رافَقَتْه، كما لو أنّها رَفرفات أجنحة فراشة، كانت تُقاوِم «العدم»، وتُقايض الرِّيحَ بالعاصفة، أو بما كان يراه الشّاعر «بالبداهة» من أنّه سيذهبُ «مع الأشياء الجميلة، التي تبحث عن أسمائها، فوق سماء أجمل». فقراءة هذه الأعمال، تشي بوَعْد شعريّ كبير وعميق، وبطُرُق، لم يَكُن ممكناً أن تتشكّل، إلاّ عند المسير، بتعبير أنطونيو ماتشادو، لكن «آثارك [يا صديقي] هي الطّريق».



ترجمة وتقديم:
إدريس الملياني

الشاعرة نيكا تورينا الطفلـــة المعجـزة

مسودة حياة قصيرة



نالت الشاعرة الروسية السوفييتية نيكا غريغوريفنا تورينا، وهي طفلة لا يتجاوز عمرها عشر سنوات، جائزة "الأسد الذهبي" في مهرجان الشعر بمدينة فينيسيا، عن ديوانها الأول "مسودة". ولم يسبق لأية شاعرة روسية قبلها أن نالت هذه الجائزة العالمية إلا مواطنتها الشاعرة الشهيرة آنّا أخماتوفا، حين كانت في سن متقدمة.

في الثانية والعشرين من عمر نيكا تورينا، ماي _أيار_ 1997، سقطت من شرفة الطابق الخامس. لقد كسرت لها عظام الحوض والساعد والعمود الفقري، ولكنها نجت من الموت، وخضعت لاثنتي عشرة عملية جراحية جمعت أموالها من العالم. بعد ذلك، أخبرت الصحفيين أنها لا يمكنها أن تحافظ على توازنها. وفي السابعة والعشرين من عمرها، 11 ماي _أيار_ 2002 سقطت نيكا مرة أخرى من النافذة. هذه المرة، لم يكن بالإمكان إنقاذها. وفقا لأمها وجدتها، قالت نيكا ذات مرة: "سأرحل عن عمر سبعة وعشرين عاما، لكنني سأموت عشرات المرات من قبل." قد يكون موتها حادثا وليس انتحارا، لأنها كانت تحب الجلوس على حافة النافذة معلقة الساقين. في السيرة المختصرة للشاعرة نيكا تورينا الكثير من البقع البيضاء والمعلومات التي لم يتم التحقق منها.

ولدت الشاعرة، الطفلة المعجزة، نيكا تورينا، في 17 دجنبر 1974 بمدينة يالطا، الساحرة الجمال، حورية الجبال والغابات والبحر الأسود، وشبه جزيرة القرم، وجمهورية أوكرانيا السوفييتية.

كانت طفلة غريبة، منطوية على نفسها وكتومة، مع طرح أسئلة جادة للبالغين. كانت والدتها مايّا نيكانوركينا فنانة مشهورة، وجدتها ليودميلا فلاديميروفنا كاربوفا على حد تعبير نيكا نفسها "جزء من المثقفين" وكان جدها أناتولي نيكانوركين كاتبا ومؤلفا للعديد من الكتب الشعرية.

وبمصادفة مدهشة، درست الشاعرة نيكا تورينا في مدرسة _كانت صالة للألعاب الرياضية_



حيث درست في بداية القرن الشاعرة الروسية الشهيرة مارينا تسفيتاييفا.

كانت نيكا، منذ ولادتها، تعاني من الربو، ولم تكن تنام كثيرا، بسبب ظاهرة شائعة لدى هؤلاء المرضى: الخوف من النوم والاختناق أثناء الحلم. طوال ليال بلا نوم، باتت الطفلة نيكا، تجلس، في مهد، مغطاة بوسائد، وتتنفس بشدة وبقسوة، وتهمس في لسانها بشيء ما.

زارت القصائد الطفلة نيكا توربينا، في سن الرابعة، فأفزعت والدتها _مايّا_ وجدتها_ ليودميلا_ بعدم النوم ليلا إذ كانت تملي الشعر. فقد ادعت أنها تتكلم مع الله وطلبت من والدتها وجدتها كتابة قصائد أخبرها الله بها.

أول قصيدة لها هي :"القمر القرمزي"_алая луна_ ألايا لونا_ عام 1981.

كانت الأسطورة، التي انتشرت، منذ البداية، من قبل الأقارب، هي أن نيكا، في طفولتها، سجلت آيات وأبيات عن طريق الإملاء. وادعت أنها كانت تتحدث مع الله وفي الوقت نفسه كانت تسمع الصوت الذي يأتي إليها ويتحول إلى سطور من آيات وأبيات، وإذا لم تقلها على الفور بصوت عال وتلقي بها خارجا فإنها سوف تفيض عليها وتخنقها.

ولكن وجود هذا الصوت، خرافة وكذبة كبرى. وعلى مدار أكثر من ثلاثين عاما، كان عشرات الملايين يؤمنون بهذه الأسطورة. في الواقع، لم يأت إلى نيكا أي صوت، بسبب اعتلال صحتها بشكل عام وحالتها العقلية بشكل خاص ومعاناتها من الربو، كانت تصرخ أحيانا بشكل مؤلم وكَشَـنَّجِيٍ، أثناء الليل، من الرؤى والتجارب التي تطاردها. هذه الكلمات والعبارات كانت شبيهة بسطور من القصائد البيضاء، على الأقل، هكذا كانت تبدو لأمها مايا التي كانت أذنها دائما مضبوطة على شكل موجة شعرية. خاصة وأن لديها مشاريع محددة لنيكا، لذلك سجلت صرخات ابنتها، واستخدمتها لكتابة قصائد أصبحت لنيكا فيما بعد. تؤكد ذلك ليودميلا باركينا الصديقة القريبة من جدة توربينا بحيث إن صرخات نيكا بالليل حولتها إلى قصائد والدتها مايا وجدتها ليودميلا. وفي الوقت نفسه، دفعتها أسرتها إلى نشاط إبداعي مستقل. هذه العملية حدثت بغض النظر عن الوقت من اليوم، ودفعتها إلى الاعتقاد بأن مؤلفة جميع القصائد هي نفسها بما في ذلك تلك التي لم تقلها. وبغض النظر عن كل شيء فإن السيرة الذاتية للشاعرة الطفلة المعجزة والظاهرة الشعرية الحقيقية نيكا توربينا شبيهة تماما بقصائدها: قصيرة ومليئة بالمآسي.

وسرعان ما أدركت والدتها أنها قصائد، حادة، مؤثرة، طفولية جادة و"غير صبيانية" ناضجة، ومأساوية، إيقاعية، ودالة على مبان ومعان وأغان وجدانية وإنسانية عميقة.

كانت الصدمة هي أول ردة فعل للوالدة والجدة، اللتين كانتا تجلسان إلى جانبها، ليلا في معظم الأحيان، وبناء على طلبها أيضا، وتسجلان ما كانت تقول، أو ما كان يمليه عليها أو يوحي به إليها صوت داخلي جاء من مكان ما وكان له صدى في رأسها إذ كانت تحب الجلوس كثيرا قرب النافذة أو تتحدث مع شبيهها أو رجع صداها وصورتها المنعكسة محدقة في مرآة قائمة. ويأتي الصوت إلى نيكا الصغيرة. هكذا وصفت صوتا خفيا آتيا من مكان ما، طافحا بالسطور والقوافي. بل ادعت أن الله كان يتكلم معها شعرا.

حاول الأقارب مساعدة الفتاة قدر الإمكان : ذهبوا لزيارة واستشارة العديد من الأطباء وطلب المساعدة حتى تنام نيكا جيدا ولا تكتب في الليل. غير أن الأطباء أصروا فقط على علاج مرض الربو، دون محاولة تفسير هذه الظاهرة غير المفهومة. لم يجب الأطباء على أسئلتهم :"من أين تأتي هذه الموهبة؟" و"ما العمل حتى لا تكتب شعرا؟" واكتفى



الأطباء بهزة كتف :"ماذا بوسعنا أن نفعل؟ حسنا، فلتكتب، دعوها تكتب، ويجب علاج الربو فقط...".

وتتذكر جدة نيكا: "أدخلت البهجة على مجرى حياتنا كلها. ولكن مع نيكيشا كانت هناك دائما مشاكل. عندما كانت صغيرة جدا، كتبت قصائد معقدة، ولم تنم مطلقا حتى بلغت سن الثانية عشرة. راجعت الأطباء، في موسكو، في كييف، وناشدتهم أن يفعلوا شيئا حتى لا تكتب شعرا وأن تعيش حياة طبيعية. لأنه عندما لا تنام فنحن أيضا لا ننام...".

علم العالم باسم الشاعرة نيكا توربينا عن طريق الكاتب الروسي السوفييتي يوليان سيميونوف، الذي قرأت أمامه عديدا من قصائدها، بإلحاح جدتها ليودميلا فلاديميروفنا، عندما كان مقيما في فندق يالطا، الذي كانت مشرفة عليه. صاح الكاتب :"عظيم!" معجبا بأسلوب الأبيات الشعرية لفتاة صغيرة تبلغ من العمر سبع سنوات. وطلب من مراسل جريدة "كومسومولسكايا برافدا" كتابة مقالة عن هذه الطفلة المعجزة. ذاع صيت الشاعرة نيكا توربينا منذ ظهور قصائدها على صفحات "الحقيقة الكومسومولية" يوم 6 مارس 1983.

ثم، دعيت الطفلة الشاعرة إلى موسكو، فكان خطابها الأول في دار الكتاب، حيث التقت بالشاعر الشهير يفغيني يفتوشينكو، الذي لعب دورا مهما في حياة الطفلة الشاعرة والمعجزة، وبفضله ودعمه دخلت الفتاة الأوساط الأدبية للعاصمة على قدم المساواة. وفي العاشرة من عمرها شاركت في مهرجان "الشعراء والأرض" بفينيسيا، حيث منحت نيكا جائزة "الأسد الذهبي". وبعد ذلك، ذهبت إلى أمريكا حيث سبقتها قصائدها المترجمة والتقت هناك بالشاعر جوزيف برودسكي.

وفي سن التاسعة أصبحت فتاة يالطا العبقرية مشهورة في جميع ربوع الاتحاد السوفييتي والعالم.

كان عمر الفتاة تسع سنوات فقط، عندما صدر ديوانها الأول :"مسودة" عام 1984 بتقديم الشاعر يفغيني يفتوشينكو. وعلى الفور نفدت نسخه الثلاثمائة ألف. وكان عنوانه "مسودة" من اختيار الشاعر يفغيني يفتوشينكو والكاتب يوليان سيميونوف.

وبعد هذا الديوان الأول جاءت أعمال أخرى ثلاثة : "درجات إلى أعلى، درجات إلى أسفل" عام 1991 ثم :"لكي لا ننسى" 2004 وأخيرا :"بدأت في رسم مصيري" عام 2011.

لم يصدق الجميع في البداية أن تكون الفتاة هي نفسها صاحبة الشعر، واعتقد كثيرون أن الكاتبة هي أمها الفنانة_ شاعرة فاشلة، كانت تسعى لتحقيق ذاتها عن طريق ابنتها.

بالإضافة إلى الكتاب الأول، كانت هناك أسطوانة تحتوي على قصائد نيكا، بصوتها، أصبحت أفضل إجابة مفحمة



لأولئك المشككين في موهبتها الخارقة. وسرعان ما أثارت سيرتها وشخصيتها اهتمام الجمهور وعم صيتها وصوتها الاتحاد السوفييتي وخارجه. وبحلول نهاية عام 1984 كانت نيكا بالفعل شاعرة سوفييتية شهيرة تشارك باستمرار في أمسيات أدبية وتقام لها أخرى كثيرة. وقامت بجولات شعرية عبر أنحاء البلاد ولم تجد الوقت للذهاب إلى المدرسة. وكانت جدتها ترافقها في كل أسفارها إلى الخارج. وصور أكثر من فيلم عن الطفلة الشاعرة والمعجزة. ولم يبرح اسمها صفحات الصحف وترجمت قصائدها إلى عشرات اللغات. كانت نيكا، وسيرتها، وقصائدها وكل شيء كان هذه الظاهرة التي درست بنشاط من قبل الخبراء.

عندما بلغت نيكا الثالثة عشرة من عمرها وشعرها بدأ راعيها الشاعر يفغيني يفتوشينكو بالابتعاد عنها وكف أخيرا، بصمت، ودون شرح الأسباب، عن الاتصال بالفتاة التي كانت على مر السنين متعلقة به كما بوالدها. ربما كان ينتظر منها معجزة، ولما خاب أمله فيها ابتعد عنها. أعلنت نيكا في حوار معها أن الرجل كان خائفا وتساءل لماذا أضيع وقتي معها وإذا لم تعد تكتب شيئا. وقد حز ذلك في نفس نيكا إلى حد كبير. وتغيرت الفتاة نفسها وتغير العالم المحيط بها وعبرت عن احتجاجها على الخيانة غير المتوقعة. وانتهت الأماسي الشعرية، وكفت الصحافة عن إزعاجها، ولم تعد ذات فائدة للجمهور، وجاء نذير النسيان ـ الصمت.

وغيرت الأسرة مكان الإقامة وانتقلت إلى موسكو، حيث التحقت نيكا بمدرسة عادية. وهناك، لم يتقبلوها ولم يفهموها. ومازالت الفتاة الشابة تكتب الشعر، ولكن الأبيات كانت مختلفة تماما. ماما، مايّا توربينا، تزوجت للمرة الثانية، وأنشأت أسرة جديدة، وأنجبت طفلتها الثانية اسمها ماريا، صارت مركز الكون للوالدة والجدة.

كتبت نيكا متنبئة :

لكن، اسمعي
لا تتركيني وحدي.
سوف تتحول
كل قصائدي إلى كارثة.

لن تجد نيكا لغة مشتركة للتفاهم مع الأسرة الجديدة، فتمردت، وحاولت قطع أوردتها، ونظرا لأرقها وقلقها، ألقت بنفسها من النافذة. وفي سن الثالثة عشرة غادرت المنزل، واختارت العيش مستقلة. وبعد سنوات من المجد والنجاح، وجدت الفتاة الشابة نفسها، بلا أم ولا جدة، وحيدة.

في سنة 1999 تزوجت نيكا البالغة من العمر ستة عشر ربيعا بطبيبها النفساني الإيطالي سينيور جيوفاني الذي قال في مراسلاته مع أسرتها إنه "عالج المرضى بقصائدها" في عيادته بمدينة لوزان السويسرية. كان هذا الطبيب المعالج والزوج في السادسة والسبعين خريفا. وفي بلد أجنبي، مع طبيب كثير الغياب، لم تستطع الفتاة أن تقاوم إلا سنة، عادت بعدها إلى موسكو. وفي سويسرا، حيث لا يهتم المجتمع الحديث بسيرتها كثيرا، أدمنت على الخمر، كانت تشرب الخمر بشراسة، تماما كما كانت تكتب الشعر.

ودرست لبعض الوقت في معهد الثقافة وفي "فغيك" ـ معهد عموم روسيا للسينما الذي يحمل اسم س.أ. غيراسيموف، حيث تم قبولها دون امتحانات. وعندما قبلت نيكا لم تكن طريقتها في الكتابة مقبولة بشكل عام، خاصة مع حذف حروف العلة المصوتة "الشكلة" . ساعد هذا الأسلوب في الكتابة الشاعرة في الحفاظ على آثار السطور الشعرية التي كانت تجيش في رأسها طوال الوقت. كانت لها طريقة في الكتابة خاصة، متميزة، قابلة للمقارنة فقط مع الأعمال العظيمة للشاعرة الشهيرة أنا أخماتوفا، التي تم التنبؤ

بمجدها للفتاة، ربما، لحصولها مثلها على جائزة " الأسد الذهبي" الإيطالية العالمية وهي بعد فتاة صغيرة لم يتجاوز عمرها وشعرها العاشرة ربيعا، ولجمالها وشكلها الفني وقصائدها القصيرة المترعة دهشة أليفة وألفة مدهشة.



أصبحت نيكا، خلال دراستها، صديقة حميمة لمدرستها المفضلة آليونا غاليتش، ابنة الشاعر والكاتب المسرحي ألكسندر غاليتش، التي درستها طوال رحلتها وحاولت دائما مساعدة الفتاة على التآلف مع حياة لم تكن معروفة لها. كانت تحلم بأن تصير مديرة إنتاج، وقد درست جيدا في أشهر السنة الأولى، ولكنها لم تتخرج من المعهد. في وقت لاحق، حاولت إثبات نفسها في مجال السينما، وأدت دور البطولة في فيلم روائي طويل عنوانه : "كان هذا على شاطئ البحر"_ это было у моря _1989 للمخرجة أيان شاخميلييفا "توفيت عام 1999" حول تلاميذ مدرسة داخلية خاصة بالأطفال المعانين من مرض العمود الفقري والواقع القاسي في هذه المؤسسة. في ذلك الوقت لم تقرأ الفتاة قصائدها أمام الجمهور منذ فترة طويلة. وخلال التسعينيات، جربت نيكا نفسها كمنشطة إذاعية في إحدى قنوات موسكو وحتى كعارضة أزياء.

وقبل وفاة نيكا توربينا بفترة وجيزة تمكنت من إنتاج فيلم تأملي حول الانتحار "حياة معارة " жизнь взаймы__ _ على خلفية مقابلتها مع مارك روزوفسكي.

بعد ذلك، وحتى نهاية حياتها، عملت مع زوجها المدني الممثل ألكسندر ميرونوف، بضواحي موسكو في استوديو مسرحي. وقد واصلت كتابة الشعر: كانت تكتب أبياتها وقصائدها على قصاصات الورق، وفوق مناديل المائدة، وتنساها فورا، وحتى بأحمر الشفاه إذا لم تجد قلما، ثم تكتب مرة أخرى، وتمزقها إربا. لقد اشتكت من أن لا أحد يحتاج قصائدها بعد الآن. لماذا أكتبها؟ لا يجب أن أعيش!

لو جاء خمسة أشخاص على الأقل للاستماع إلي، حسنا، شخص واحد على الأقل! للأسف، كان عليك قراءة القصائد ليس لنفسك فقط، ولكن لأصدقاء طارئين منتفخين من الإدمان على الخمر.

أثناء نقلها بسيارة الإسعاف، حين سقوطها من النافذة للمرة الثانية، وهي في السابعة والعشرين من عمرها، حاولت الممرضة إعطاءها حقنة، فسحبت يدها وقالت لها: "لا داعي" وكانت هذه كلمتها الأخيرة.

ظروف وفاة نيكا غير معروفة. في يوم 11 مايو 2002 كانت مع ألكسندر ميرونوف في زيارة إحدى المعارف، إينا، التي تسكن في نفس الشارع. شرب الثلاثة الخمر، ثم ذهب ألكسندر وإينا إلى المتجر، انتظرتهما نيكا، جالسة على حافة النافذة بالطابق الخامس، وهي تدلي كالعادة رجليها. كان هذا الوضع مفضلا لديها، ولم تكن تخشى العلو. وهنا شاهدها أحد المارة وهو يسير مع كلبه من مكان قريب، معلقة الساقين على النافذة وسمع صراخها: ساشا، ساعدني، سأسقط الآن. حاول بعض الأشخاص تمديد جاكيت ولكن دون جدوى. وتوفيت في الطريق إلى المستشفى.

وبطلب أستاذتها وصديقتها آليونا غاليتش، وضع خط تحت سبب الوفاة، ولم يسجل على أنه انتحار، حتى يقام لها القداس في الكنيسة. لذلك ظلت الخانة الخاصة بسبب الوفاة فارغة.

وجرت جنازة الشاعرة نيكا توربينا في 25 يونيو 2002، أي بعد أربعين يوما من وفاة الفتاة المأساوية. وبفضل

جهود أستاذتها وصديقتها أليونا دفن رفات الشاعرة نيكا توربينا في مقبرة غانكوفو، وهي أكبر وأشهر مقابر موسكو، تضم مدافن شخصيات الرياضة والفنون مثل ليف ياشين وسيرغي يسينين وبولات أكودجافا وفلاديمير فيسوتسكي.

ولم يكن في وداعها الأخير غير صديقتها وأستاذتها أليونا غاليتش وشريكها الذي كان يعاني هو الآخر من مشاكل الإدمان. وكان والداها يومئذ في مسقط رأسها يالطا ولم يتمكنا من الحضور بسبب قلة المال.

قبل عام من وفاة نيكا أنجز أناتولي بوريسيوك فيلما وثائقيا بعنوان :"نيكا توربينا: تاريخ الإقلاع" ثم ذكر أن الجميع نسي موهبتها وعبقريتها قائلا في حوار:" عمرها ستة وعشرون سنة، كل حياتها أمامها، ويبدو الأمر وكأنها عاشت بالفعل تقريبا حتى النهاية".

كانت سيرتها مأساوية جدا، عاشت عمرها القصير، وحيدة، مستقلة، مكتئبة، مدمنة، في أرق دائم وقلق مستمر، عاجزة عن التآلف مع الحياة، والثقة بالناس، لا أنيس لها في شقتها الصغيرة، وعزلتها المريرة، غير كلبها الوفي وقطتيها الوديعتين.

شعرت نيكا منذ طفولتها أنها ستموت مبكرا، وتنبأت بدقة في أي عمر. وتوفيت بهدوء، وبالضبط، كما توقعت، في ربيعها السابع والعشرين تماما. وما زال سؤال سقوطها من شرفة الطابق الخامس أول مرة، وفي شهر مايو _أيار_ ومن نافذة الطابق الخامس أيضا مرة ثانية، وفي شهر مايو _أيار_ كذلك، غير معروف الجواب حتى الآن : أكان حادثا انتحاريا أم مأساويا؟

تتذكر صديقتها المقربة، يفغينيا فيلاتوفا_ ابنة الممثل الكوميدي في السيرك ليونيد ينغيباروف _ :"كانت نيكا تقول دائما إنها ستموت مبكرا، ولن يكون لها أولاد أو أحفاد ولا سعادة أنثوية عادية". وتتذكر رئيسة لجنة أولياء التلاميذ في مدرسة نيكا : كانت نيكا تشعر أنها كانت تموت. يمكنني سماع صوتها حتى الآن. قرأت شعرها بألم شديد أمام التلاميذ والمعلمين وأولياء الأمور، كما لو كانت ترسل الكلمات إلى الفضاء. كانت دائما تشير إلى السماء وتقول: "هناك بيتي" من كلامها كان يقشعر بدني، كانت تنطق بالعبارة ويبدو كأنها معلقة في الهواء".

إن قراءة قصائد الشاعرة الطفلة المعجزة، والظاهرة الشعرية الخارقة نيكا توربينا، تُشْعِرُ بالقشعريرة، في أبياتها وآياتها وصورها وسورها عنف يومي، وخوف ليلي، وكآبة غابات وآثار ذئاب، إنها ببساطة لا تُريح العين القارئة، كأن في ظل صوت نيكا أنين عصفورة مصابة، غير قادرة على شق طريقها نحو ضوء يوم جديد، حيث تعمي بصرها أشعة الشمس الساطعة ويدمي سمعها ضوضاء العالم الخارجي. وهي نفسها القائلة : في الليالي فقط أشعر بالحماية من هذا العالم، هذا الضجيج، هذا الحشد، هذه المشاكل!

كانت حياة نيكا توربينا مثل قصيدتها قصيرة و"مسودة" و"مبيضة" معا على حد قولها عنها:

حياتي_ مسودة
كل نجاحاتي، وحظوظي العاثرة
ستبقى عليها
مثل صرخة ممزقة بطلقة نارية.

وجرت جنازة الشاعرة نيكا توربينا في 25 يونيو 2002، أي بعد أربعين يوما من وفاة الفتاة المأساوية. وبفضل جهود أستاذتها وصديقتها أليونا دفن رفات الشاعرة نيكا توربينا في مقبرة غانكوفو، وهي أكبر وأشهر مقابر موسكو

كعبور العميان الشارع...

يبدو لهم، وهم يتلمسون طريقهم،

أنهم ينقذون نفوسهم من المتاعب.

لغات أجنبية، خطوط عمياء...

إنهم بحاجة إلى دليل. وإلا فلا طريق.

*

كم مرة

ضبطت نظرات شزراء.

وكلمات جارحة

كالسهام،

تنغرز فيّ.

رجاء،

اسمعوا، لا داعيَ

لتدمروا فيّ

دقائق من أحلام الطفولة.

صغير جدا

يومي.

وأنا أريد الخير

للجميع!

حتى لأولئك الذين

يصوبون إليّ.

1983

أنا أعلم رجلا صغيرا الكلام

إنه مضحك وأخرق.

لكنني أعلمه أن يسمع كلمات:

حقيقة، إيمان، سلام.

لا يمكن أن يتوقف الزمن.

قريبا جدا، سوف يركض هو نفسه على الدرج_

والعالم كله سوف يكون له فقط.

لذلك يجب أن أسرع.



مسودة

حياتي_مسودة،

كل الحروف عليها_أبراج فلكية...

محسوبة مقدما كل الأيام الماطرة.

حياتي_مسودة.

كل نجاحاتي، وحظوظي العاثرة،

ستبقى عليها

مثل صرخة ممزقة بطلقة نارية.

1983

هي _ مصدر إلهامه.

هي_ مصدر إلهامه،

دمعتها_ قصيدته.

فوق المدينة رعد، وهي خائفة...

يقول _ كم هو رائع،

أن نرى مصيبة شخص آخر_

سوف أجد الطريق إلى مقطع شعري جديد.

درجات إلى الأعلى

درجات إلى الأعلى

درجات إلى الأسفل

يدوخ الرأس.

درجات إلى الأعلى

درجات إلى الأسفل

كم هي حياتي صغيرة!

لكن لا أريد

أن أصدق

أن الموت آت إلي،

أنني لن أرى أبدا

الثلج في يناير.

وفي الربيع

لن أقطف زهورا

ولن أجدل منها إكليلا.

رجاء!

بلا كلام زائد.

لكن آمن فقط أن اليوم سيأتي

في الصباح مرة أخرى،

وسوف تعد من جديد

درجات إلى الأعلى

درجات إلى الأسفل

وأنت تحلق فوقها.

انتظر

سوف أشعل فانوسا

لإضاءة المنحدر،

الذي تتدحرج عليه

في الظلام.

من أنا؟

بأي عيون أنظر إلى العالم؟

الأصدقاء؟ العائلة؟ الوحوش؟ الأشجار؟ الطيور؟

بأي شفاه أمسك الندى؟

بورقة ساقطة على الرصيف؟

بأي أيد أحتضن العالم،

العاجز للغاية، الهش؟

أنا أفقد صوتي في أصوات

الغابات، الحقول، الأمطار، العواصف الثلجية، الليالي...

إذن من أنا؟

في أي شيء يجب أن أبحث عن نفسي؟

كيف أرد على كل أصوات الطبيعة؟

1982

ماذا سيبقى من بعدي؟

ماذا سيبقى من بعدي؟

نور طيب من عيني أم ظلام أبدي؟

حفيف غابة، همس أمواج،

أم خطوة وحشية للحرب؟

هل يمكنني أن أضرم النار في منزلي،

الحديقة، التي نمت بمثل هذا العناء الشديد،

على سفوح الجبال الثلجية،

هل أدوس عليها، مثل لص جبان؟

الرعب، المتجمد في أعين الناس،

هل سيكون طريقي الأبدي؟

ألتفت إلى اليوم الماضي،_

الحقيقة هناك أم ظل الحقد؟

الكل يريد أن يترك أثرا نيرا.

فلماذا إذن هناك الكثير جدا

من المصائب السوداء؟

ماذا سيبقى من بعدك،

الإنسانية،

منذ هذا اليوم؟

1984

دمية

أنا، مثل دمية مكسورة.
في الصدر نُسيَ
إدخال القلب
واستُغْنيَ عنها
في زاوية قاتمة.
أنا، مثل دمية مكسورة،
أسمع فقط، في الصباح،
حلما هادئا هامسا لي:
"نامي، يا عزيزتي، طويلا، طويلا،
سوف تطير السنوات،
وعندما تستيقظين،
سوف يرغب الناس مرة أخرى
في أن يأخذوك بين أذرعهم،
ويهدهدوك، لمجرد اللعب،
وسوف ينبض قلبك..."
أنا فقط خائفة من الانتظار.

1983

أبحث عن أصدقاء،
فقدتهم.
أبحث عن كلمات،
ذهبت مع الأصدقاء.
أبحث عن أيام...
كم هربت بسرعة
في أثر
الذين ذهبوا بعيدا عني!

*

جفاف

يا له من جفاف في القصائد!
لكنني أريد أن أرتوي بالماء...
وأن أسكبه في السطور...
يا له من جفاف في الروح!
بحيث أصبح وجهك الحي
سرابا
وحتى البحر
شبيه برمال جافة...
مثل هذا الجفاف في كل شيء
أحاط بنا معا!
ولا يمكننا التحرر،
دون إحياء الكلمات الميتة.

1984

منزل تحت الكستناء

"إلى يوليان سيميونوف"

على الطريق المتربة
دامي القدمين
يمشي المسافر.
على الطريق المتربة،
تحت الشمس المحرقة
يمضي قدما، وإلى الأمام.
يد منفردة
ألم في العينين
دموع الحزن
أم مجرد دمعة من الريح.
لكنني أعرف
ما وراء البحر
في بلد مجهول وسري
هناك منزل تحت الكستناء
أنا أمضي إلى هذا المنزل.

1983

في أي شارع يسكن صديقي؟

في أي شارع يسكن صديقي؟
لا أتذكر، هل كان اسمه
على ذلك المنزل
الذي جئت إليه أكثر من مرة
في ساعة مبكرة
ومتأخرة تماما.
كان يستقبلني بابتهاج هناك
فقط المصعد القديم المترنح.
كان يرفع حتى الطابق السادس
وينزل زاحفا إلى الأسفل
وهو يبتسم ابتسامة ساخرة وحزينة.
في ذلك المنزل، كما أعتقد،
لم أكن منتظرة،
وإذا فتح الباب،
فهذا لإن أصبعي،
كان يحول قرع الجرس إلى عواء حيوان.
وفي المدخل كانت تسمع أصوات
وكان ينبح كلب.
منحته حفلة للتبرك بالمسكن الجديد.
أصبح عجوزا جدا
ولم يتعرف علي أيضا.
... كثيرا ما أتسكع في هذا الشارع،
لكن المنزل الآن لا أجده في أي مكان.

1985-1987

أريد أن أعيش سنة.
مثل لحظة.
أريد أن أحول الوقت
إلى دقيقة.
أريد، أريد، أريد!
لكن لماذا أرى
الأيادي مرفوعة في خوف؟
لا أريد
أن أعيش بهذه السرعة!
يصرخ الكوكب، مختنقا.
عمري طويل،
وأحاول خلق الخير.
آه، يا ناس!
أرجو أن تنسوا العداوة
وأن تتذكروا فرحة اللقاء.
دعوا الأنهار تهدرْ
بخرير الماء الصافي.
والمطر الطيب فليمرّ
من هنا، وليس جانبا.
واللحظة؟
فلتكن
لحظة للولادة،
لا للموت.

أنا_ مهرج.
أنا ذاهب لشراء خاتم الزواج.
ولمن أنا مخطوب؟
إن لم يكن
لبالونات ملونة.

*

تعبت من التنفس من الهموم،
والكلمات القديمة،
المحشوة
بالخشب الجاف.
أحضر لي فقط عود ثقاب...
ألم تجد
كلمات جديدة عن الحب،
بعد أن غيرت الديكور،
والفساتين والرقصات؟

*

نعيش_ نتلوى من الألم.
لا مال_ نتلوى من الخوف.
الحب_ سوف نكف فجأة.
العمل_ سوف نصرف فجأة.
لا نستطيع النوم وبتعب لا يطاق
نستقبل اليوم.

ظهر لدي أصدقاء.

يبدو أنهم جميعا على ما يرام:

جميلون، شجعان، أذكياء...

الكثير جدا من الأشياء.

ولكن هل كانوا طيبين؟

*

اطلب الغفران

من الله، لنفسك،

ربما، سيصحو عقلك،

تسرع إلى ضميرك.

ربما، ستجد البوابة،

تدق ويفتح لك...

ستقهر الاختيال،

وتفسح للأبطال المجال.

و، ربما، في يوم ما،

ستولد من جديد، إنسانا.

أصفار

سوف أتعلم العدّ حتى 10، 30، 100،

والكثير جدا من الأصفار أيضا...

ثم ماذا سيحدث ؟

سوف أبقى صغيرة

وبهمس سأحكي

لأمي قصة خرافية

عن البنت ذات الرداء الأحمر.

وحول

ما هو مخيف

ليس فقط ليلا :

بل نهارا أيضا.

لأنني أخاف من الأرقام،

التي توجد فيها أصفار كثيرة.

إنها تشبه إلى حد كبير

أفواه الحيوانات

البرية المخيفة .

1982

*

أفضل، مما كُتب،

لن أقول، أفضل، مما

قيل، لن أكتب.

ما لم أترك ذكرى.



ترجمة : محمد العربي غجو

ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان



من الخطاب التاريخي للشاعر الاسباني فدريكو غارسيا لوركا سنة 1931

ليس بالخُبز وحْدَهُ يَحْيَا الإنسان، وحتى لو كنت أعاني من الجوع وكنت مُعْوِزاً، فلن أطلب من الناس خبزاً، وإنما سأطلب نصف خبز مع كتاب. وأنا من هُنا أهاجم بعنف، أولئك الذين يتحدثون فقط عن المطالب الاقتصادية دون أن يكلفوا أنفسهم الإشارة إلى المطالب الثقافية التي تنادي بها الشعوب.

الخطاب الشهير الـذي توجه به الشاعر فيدريكو غارسيا لوركا للحاضرين بمناسبة افتتاح مكتبة بقرية "فوينتي باكيروس" (مسقط رأسه) سنة 1931، تَضَمَّنَ جُمْلَةَ مفاهيم عَبَّرَ من خلالها بوضوح ثابت عن حِسِّهِ الاستشرافي، وعن إنْسانِيَته واحترامه للانسان، واعتباره الثقافة في كل تجلّياتها أداة ضرورية للتطور الانساني والتقدم الاجتماعي. فالثورات، على حَدِّ تعبيره، لا تُنْجِزُها إلا الكُتُب. وما الجدوى من الأسلحة والدّماء، إن لم تكن الأفكار في رؤوس أصحابها مَهْضُومَةً ومُحْكَمَةَ التَّوْجِيه. وعلى الشُّعوب- بحسب لوركا- أن تقرأ حتى تتعلم المعنى الحقيقي للحرية. وفيما يلي إحدى أهم فقرات هذا الخطاب التاريخي:

....عندما يذهب شخص ما للمسرح أو لعرض موسيقي، أو لأي حفل كيفما كان نوعه، إذا أحَسَّ بالمُتْعَة، فهو لا بُدَّ مُتَذَكِّر على الفَوْر من يُحِبُّهم، ومُتَأسِّفٌ لعدم حضورهم. يقول مع نفسه: " آه، لو كانت أختي حاضرة، آه لو كان أبي حاضراً" ويمضي مُسْتَمْتِعاً بالعَرْضِ تُخالِطُ مَشاعِرَه حَسْرَةٌ خفيفة، هي ذات الحَسْرَة التي أُحِسُّها، ليس تُجاهَ أفراد أسرتي، فهذا هَيِّنٌ وتَافِهٌ، لكن حسرتي هي تجاه هؤلاء الصِّغار الذين، لانْعِدام الوسائل أمامهم، أو لأنهم غير محظوظين، حُرِمُوا من هَذا الخير الأسْمَى الذي هو الجمال، وهو الحياة، وهو السَّماحَة والدَّعَة والشَّغَف. لهذا السبب لا يكون بحوزتي كتاب أبداً، فكل ما أشْتَرِيه من كُتُب، لا حَصْرَ لَهَا، أقوم بإهدائه، ولهذا أُحِسُّ بالاعتزاز والسعادة، وأنا أفْتَتِحُ مكتبة القرية هذه. وهي ولا شك المكتبة الوحيدة بكامل إقليم غرناطة.



ليس بالخُبز وحْدَهُ يَحْيَا الإنسان، وحتى لو كنت أعاني من الجوع وكنت مُعْوِزاً، فلن أطلب من الناس خبزاً، وإنما سأطلب نصف خبز مع كتاب. وأنا من هُنا أهاجم بعنف، أولئك الذين يتحدثون فقط عن المطالب الاقتصادية دون أن يكلفوا أنفسهم الإشارة إلى المطالب الثقافية التي تنادي بها الشعوب. جميل جداً أن يأخذ الناسُ، جميعاً، حظَّهُم من الغذاء، ولكن من الأجمل، أيضا، أن ينالوا حظهم من المعرفة، وأن يَنْتَفِعُوا من ثمرات العقل البشري، وإلا تَحَوَّلُوا إلى آلات مُسَخَّرَة في خدمة الدولة، أوعبيد في نظام اجتماعي مخيف.

أتأسَّفُ، شديدَ الأسف، لشخص يريد أن يصل إلى المعرفة، لكنه لا يستطيع، أكثر مما أتأسَّفُ لشخص جائع. لأن الجائع يمكنه أن يُسْكِتَ جُوعَه بسهولة، بقطعة خبز أو بعض فاكهة، لكن مَنْ بِهِ تَوْقٌ للمعرفة، ولا وسائل لَدَيْه، فهو يُعاني من موت بطيء ومُخِيف، لأن حاجته للكتب لا تعادلها حاجة أخرى. لكن أين هي هذه الكتب ؟

"كُتُب، كُتُب" هذه الكلمة الساحرة التي تعادل قولك "حُبّ، حُبّ" يَتَعَيَّن أن تكون مَطْلَباً شعبياً، مثلما يُطْلَبُ الخُبْز أوالمَطَر بالنسبة لأرض مزروعة. حين كان الكاتب الشهير فيدور دوستويفسكي، أب الثورة الروسية (أحق بأبوتها من لينين!)، سجيناً بسيبيريا، ومُبْعَداً عن العالم، ومُحاصَراً بين أربعة جدران ومُنْبَسَطات مُوحِشَة من الثلوج التي لا تنتهي، كان يُراسلُ أسْرَتَه البعيدة مُسْتَنْجِداً بكلمة واحدة: «أرسلوا لي كُتباً، كثيراً من الكتب، لكي لا تموت روحي». كان يعاني البرد القارس لكنه لم يطلب ناراً، كان يعاني العطش الشّدِيدَ، لكنه لم يطلب ماء، كان يطلب كُتُباً، يعني يطلب آفاقا وسلالم ليصعد بها إلى قمة الروح والقلب. لأن الاحتضار البيولوجي الطبيعي للجسد من جراء الجوع أو العطش أو البرد، هو أقصر بكثيرمن احتضار الروح التي لا تحقق رغائبها. إنه احتضار يَسْتَغْرِق العمر كله.

لقد قالها "مَنْدِيس بيدال" أحد حُكماء أوروبا الحقيقيين: "الثقافة" هي الشعار الذي يتعين على الجمهورية رفعه، لأنه فقط عبر الثقافة يمكن حل المشاكل التي يتخبط فيها شعب غارق في الإيمان لكنه مُفْتَقِرٌ إلى التنوير...



اختيار وتقديم: سمير الوناسي

محمد المختار السوسي

النبوغ النقدي في الأدب المغربي



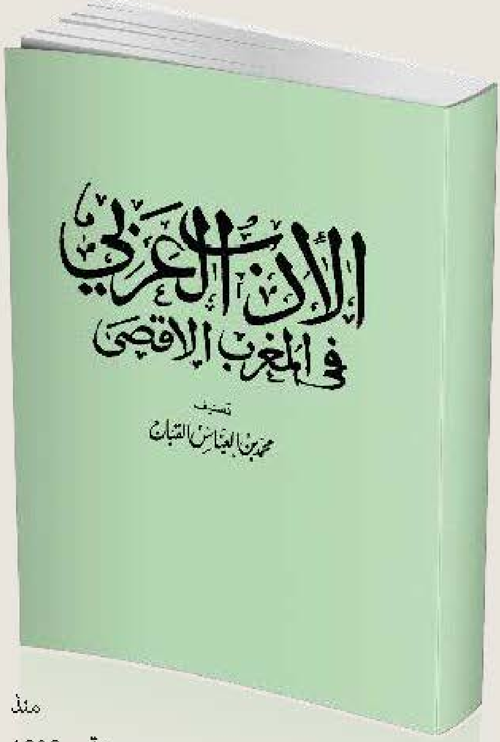
لماذا مقالة في «النقد والأدب» لمحمد المختار السوسي ؟ ولماذا هي بالضبط من ضمن متونه ؟

نبادر إلى القول: إن هذا النص تكمن أهميته من حيث:

أ) كشفه عن الدور السامي الذي لعبته الصحافة المغربية منذ ثلاثينات القرن العشرين في نشر وذيوع الثقافة المغربية وتقريبها للقُرّاء والمهتمين، يوم لم يكن هناك من وسائل أخرى للتعريف بها وبإشكالاتها وقضاياها، أمام شيوع منطق النُّدْرَة في الطبع والتوزيع، إلى جانب إسهامها في إذكاء الوعي الوطني .

ب) أن هذه المقالة تعتبر في نظر، وبتعبير صاحبها «أطروحة في فن الانتقاد »، إذ تجمع في ثناياها ما بين تصوره» النظري » لمفهوم «النقد الأدبي»، وما بين أجرأة وتطبيقات هذا المفهوم على قصيدة عرشيه بعينها وعلى شواهد شعرية أخرى، من دون إغفال خوضها النقاش في مجموعه، مما أعتمل في الساحة الأدبية والنقدية المغربية منذ .

وأما لماذا هذا النص بالضبط؟ فللأمر مخرجات كثيرة، نكتفي منها بالقول، إنها تعود بالأساس إلى طبيعة الحضور المختاري في خزانة الدراسات الأدبية المغربية



منذ
سنة 1929،
سنة صدور كتاب : **الأدب العربي في المغرب الأقصى** للمرحوم محمد العباس القباج، إلى حين إصدار آخر مؤلف : المختار السوسي الفقيه المربي والوقور المناضل الغيور، من تنسيق الأستاذة الفاضلة فاطمة الجامعي الحبابي. إن بحثاً استقصائيا لنوعية هذا الحضور المختاري، يصيب المرء بالذهول، فباستثناه كتاب : محمد المختار السوسي : دراسة لشخصيته وشعره[1] للدكتور محمد خليل، وباستثناء الفصل المخصص للنقد الأدبي في أطروحة الدكتور محمد زهير: حركة النقد الأدبي المغربي الحديث من مطلع العشرينيات حتى آخر الخمسينيات[2]. وأطروحة الدكتورة أمينة الراضي في موضوع :الرؤية النقدية عند محمد المختار السوسي بين النظر والتطبيق[3]، نكاد لا نعثر على غيرهم مما عني بموضوع محمد المختار السوسي ناقدا أدبيا. حتى الدراسات التي جعلت النقد الأدبي بالمغرب بؤرة اهتمامها، مع إشارة مهمة أن كل الأبحاث التي حفلت بموضوع النقد عند الشيخ المختار السوسي، تعتمد مقالته في «النقد والأدب» أسّ تحليلاتها ونظراتها.

ليس غرضنا، تقديم قراءة تحليلية شمولية لهذه المقالة، ولا حتى تحقيقها تحقيقا علميا أكاديميا، فذلك تَدْرَأه الذن،[4] لما يلزمه من عمق بحث وتنقيب، وإنما الغاية إعادة التنبيه إلى هذا الجانب من فكر محمد المختار السوسي ومجايليه.

لابد بداية من تقديم جواب عن سؤال طالما أرّق قارئي هذه المقالة، من هو «الأخ» ؟ الوارد في قول المختار السوسي ‹ تلقيت منك أيها الأخ ›، فنسارع للقول إنه ‹ الشاعر إبراهيم الهلالي الذي كان قد أنهى دفاعه عن إمزارية المختار السوسي. وإذا اسْتَوْضَحنا هذا الإشكال نردف عليه، أن طلب هذا الأخ انحبست في ثلاث إرب :

- إعلان رأيه في نهضة الأدب المغربي عموما
- إعلان رأيه في قصائد عيد العرش لهذه السنة ويقصد سنة 1949، لأن المغاربة كانوا يحتفلون بهذا العيد في 17 نونبر من كل سنة .
- تقديم وجهة نظره حول الانتقاد وما يتجاذب فيه المنتقدون والمنتقدون .

و لقد أفرغ المختار السوسي، لتلبية إرب هذا الأخ، ما بجبته حيال الأمر، وأفاض في ذلك، فكانت مواقفه وآراؤه : أن النهضة الأدبية لا تقوم لها قائمة ما لم تستطع المراوحة بين القديم والجديد، والإحاطة بهما، وعدم قطع وصال الود بينهما على غير ما هو عليه حال الساحة الأدبية وقتئذ، وعلى غير ما كان عليه الحال في عصر أبي نواس، وعصر إبراهيم المازني، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وأما فيما يخص الطلب الثاني، فيمكن إجمال جواب المختار في أن شعر هذه السنة حقق سُمُوّاً في الإبداع، يُلْفِت الأبصار ويدل على «نبوغ فطري» حسب تعبيره. وأما فيما يخص النقطة الثالثة، وهي المهمة في المقال، فقد أبدى فيها رأيه، نجمله كالتالي :

- أن النقد الأدبي المغربي عموما يعرف حركية وحيوية مضطردة .
- أن للنقد مقاييس لازم اعتمادها، وأن مهمة الناقد النزيه أن يكون قارئا مُنْتِجاً لنص مواز للنص الأصلي، مع التحلي بالإبداع والابتكار، وعمق الثقافة، والاستعداد الذاتي، والتمرس بالأدب من

دون تحديد موقف مسبق، والحذر من الزَّلَل، لأن زلّة الناقد كزلّة العالم لا تُغْتَفَر.

- أن الخيال عالمي كما أن العِلم عالمي، مما ينفي السرقة في الأخيلة والشِّعر، ويلزم الناقد والشَّاعر على الانفتاح والنهل من ثقافة الآخرين، كما كان دين الآمدي والجرجاني وغيرهما.

هذا قبس مما في المقالة آثرنا اللمز والغمز إليه، كي لانشغل قارئها وندع له سعة ممارسة التفكيك والتركيب، خصوصا، أنها (في النقد والأدب) تعتبر مفتاحا لازِباً لكل من نظر وتقَصّى البحث في كل المنجز التأليفي للمرحوم. فالناظر لما أوْدَعَه محمد المختار السوسي، سواء ما طُبِعَ منه، أم ما نُشِرَ في صفحات المجلات والجرائد، أم ما لا يزال مخطوطا – وما أكثره – نظرة باحثة عن الخيط الرابط بين هذا المتعدد، ومعني برصد تقاطعاته والكشف عن نسقيته، يدرك بالسير أنه ساهم ونبغ في حركة النقد الأدبي المغربي، خلال عقد العشرينيات حتى الستينات من القرن العشرين، لكنه يصاب بالدوار وهو يحاول فك شفرة : ما الذي حصل حتى انْطَمَرَتْ، أو كادت تَنْطَمِرُ صورة المختار السوسي داخل الدرس النقدي بالمغرب، وهذا موضوع آخر.

فالناظر لما أوْدَعَه محمد المختار السوسي، (...)، يدرك بالسير أنه ساهم ونبغ في حركة النقد الأدبي المغربي، خلال عقد العشرينيات حتى الستينات من القرن العشرين

هوامش

1. وهو في الأصل رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا أنجزه أستاذنا تحت إشراف الدكتور عباس الجراري سنة 1984، جامعة محمد الخامس . الرباط
2. رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا أنجزه أستاذنا تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني سنة 1990، جامعة محمد بن عبد الله . فاس.
3. رسالة لنيل الدكتوراه أنجزته أستاذتنا تحت إشراف الدكتور محمد الحاتمي سنة 2012، جامعة ابن زهر. أكادير.
4. هناك مشروع لتحقيق هذا المخطوط بمعية مقالات صحفية تحت إشراف عبد الوافي رضى الله المختار السوسي
5. محمد زهير : المرجع السالف الصفحة 976 .

فــي النقــد والأدب

محمد المختار السوسي



تلقيت منك أيها الأخ الكريم، أمس رسالة طافحة بتنديد لاذع، لصمتي الطويل إزاء الأدب المغربي، الذي تزعم - ويا له من زعم - أن مؤازرته والأخذ بيده وإرشاده حتى يبلغ أشده واجب عظيم، ملقى على كاهلي وعلى كواهل مثلي، أحاسب به أمام التاريخ إن لم أقم نحوه بكل ما يمكن، بل أحاسب به في العالم الآخر، يوم يناقش الأدباء والشعراء مناقشة تبيض منها وجوه وتسود وجوه، ثم تلزمني إلزاما صريحا لا لجلجة فيه، عن إخوان كرام أن أكتب ما سنح حول ثلاث نقاط:

- أن أعلن ما يتراءى لي من نهضة الأدب المغربي الحاضرة نثرا وشعرا، هل استجمعت كل عناصر الحياة التي يستحق بها الشعر الخلود، أو هناك ما يزال ينقصها.
- إلقاء نظرة عامة على شعر عيد العرش ثم إعلان نظري الخاص في مجموعه، وخصوصا ما قيل في هذه السنة.
- إعلان نظري في هذه الانتقادات التي لها صدى في الجو الأدبي فتجاذب فيها المنتقدون والمنتقدون الحبال، فهناك ألوان من أنواع الإنتقاد، فأيها أكثر فائدة لأدبنا اليوم.

هذا مجمل ما كاتبتني به أيها الأخ، ثم لم تدع لي مكانا للإعتذار بما تعلمني مطوقا به، فها أنذا لا أجد منك مهربا، ولا من إجابتك تملصا، فأراني رغم انفي مدفوعا إلى إجابتك، فما يكون الجواب أو ناضجا.

إذا لم يكن إلا الأسنة مركبا　　　فلا أرى للمضطر إلا ركوبها

النقطة الأولى :

لا يقدر قدر هذه النهضة الأدبية التي تتألق في الأدب المغربي اليوم، إلا من كان يعيش بين أفياء الأدب القديم في هذا القطر منذ أكثر من ربع قرن، فهل كان غالبا النثر إذ ذاك إلا رصف أسجاع مهلهلة مترهلة، ركام من مترادفات ومعان مكررات وحل لأبيات كأنها تنحت من صخور صنوان وغير صنوان، وهل كان الشعر مقصورا إلا على أمداح متهارة المباني، متهالة المعاني، لا تستثير شعورا ولا توقظ عاطفة، ولا تلمس شغاف فؤاد أديب حي، وإلا على مراث يمسك فيها الأخير بأذيال الأول، تماسك صف طويل من العمي يتمشون في إحدى المزدحمات، لا تحس بينها للأسى العميق ركزا وإلا على إخوانيات فاترة تطفح بالنفاق الاجتماعي، وبالخطابات التقليدية، وإلا على غزليات تنفر منها الظباء، ويزور عن سماعها كل ذي ذوق من أرباب تيجان الجمال، وعلى ألغاز هي إلى ألاعيب الولدان أقرب منها إلى ما يتطلبه الأدب من الشعراء. أدب غالبه غث تؤاد فيه المعاني،

ويطمس فيه الفن، وأما اليوم – وقد انطلقت الأفكار من عقلها واستن الشعر والنثر ملء أشواطهما، وتغيرت القرائح بالابتكار وأعمل النبغاء الملهمون ما في طوقهم نحو التحليق إلى روح الأوج العالي فيمرحون كما تشاء البلاغة ويمليه البيان – فقد رأينا بأعيننا وراه كل ذي ذوق سليم ما ننعم به مما ينشره علينا شبابنا الحي، فإن بدا أن النثر سبق الشعر في الإجادة، وفي تنسيق الأفكار، سبقا واضحا، فما ذلك إلا لأسباب لا تتوفر كلها للشعر في قطرنا هذا، إلا فينة بعد فينة، وأبرز هذه الفينات ما نراه في أعياد العرش. بهذا يحكم من كان يعيش تحت أدب الأمس ثم امتدت به الحياة حتى صار يستنشق أدب اليوم، ولو أمكن لنا أن نسوق نماذج من آثار أدب الأمس لشهد السامعون كلهم بصدق هذا الحكم في غالب ما يمر بين أيديهم من منتجات القرائح ما بين العهدين، فنثر اليوم نثر لا يمت إلى نثر الأمس بأية آصرة، ولا يجمع بينهما رحم، وكذلك شعر اليوم، فقد أمنا به إندثار تراث، إبن عطية والكراوي وابن المرحل والملزري والفشتالي والحامدي واليوسي والسكتاني وابن إدريس واكنسوس. فلتسر القافلة الأدبية المغربية بين خفق البنود وتصفيق النظارة ممن يدركون قيمة أدبنا اليوم، ولكن، هل هذه الحركة الأدبية التي أعلنا ابتهاجنا بها تضم كل العناصر التي يتطلبها العصر الحاضر؟ وهل لها من القوة والتمكن والاستفحال ما نغمر به كل النواحي، وتعبر عن كل شعور، وتطل به من كل ثنية، فتؤدي بذلك مهمتها تامة في كل الميادين؟

إنها لأسئلةُ حَقٍّ تنتظر الجواب المقنع ولا ندري هل نصادف الصواب إن قلنا: أما ما يتعلق بان هذه النهضة الأدبية لها قوة واستعداد لأداء الواجب فإن ذلك موجود حقيقة، فقد تمكنت جذورها وتفرعت غصونها وأتت بواكير من ثمار غضة يانعة لا تُؤتيها إلا الأشجار التامة، وهذا ملموس يؤذن بأن الثمار الأخرى المنتظرة ستوافي عن قريب (وأول الغيث مطر ثم ينسكب)، وأما أن يكون كل ذلك موجودا منذ الآن، فهذا لو ادعاه حتى المصريون الذي سبقونا بأشواط في أدبنا العربي لكذبهم الواقع. ويظهر أن العنصر البارز الذي لا يزال ينقصنا كلنا أو ينقص غالبنا على الأقل هو التبحر في الأدب، فإن المتبادر من مظاهر أدبنا هو القناعة بما يسنح، ولعلنا إن تنبهنا إلى هذه الناحية سنسير أشواطا أخرى، فنمعن كما يقضي به علينا الواجب في بحبوحة الدراسة الواسعة، فإن في أدبائنا – وفرهم الله – من الذوق السليم والمقدرة على الإبتكار وحسن التعبير والمشاركة في كل ميدان ما لو دعمه التوسع في علم الأدب القديم فضلا عن المعاصر لكن منهم آية الآيات وعجب عجاب.

قرأت فيما قرأت عن إبراهيم المازني، رحمه الله – أنه كان في مبادئه منكبا على كتاب «الأغاني» إكبابا، لا يغادر كلمة مستغلقة إلا استوضحها، ولا معنى يتوقف فيه إلا افترعه، ولا جملة باهرة إلا استنسخها واستظهرها. يكتب كل ذلك في مذكرات مع نسخته، حتى جاءت المذكرات أعظم من الأصل، فإذا كان يفعل هذا بكتاب «الأغاني» صاحب العشرين مجلدا، فكيف تراه يصنع إزاء كتب الأدب الأخرى صاحبة الجزء والجزءين.

ومثل هذا يذكر عن شوقي وحافظ حتى إن بعض النقاد المصريين، جعل من أسباب تفوق شوقي على حافظ إمعانه في دراسة آثار المتقدمين، ويوجد مثل هذا كثير في تراجم السلف من الأدباء. فهذا الحسن بن هانئ استظهر إبان دراسته للأدب، آثار ستين شاعرة من الجاهلين، فضلا عن آثار غيرهن. وهل يمكن أن يكون الإنسان أديبا – وأديبا حقا – إلا إذا أخذ من كل شيء أحسنه، فبقدر توسعه في الدراسة تتكون هالة أدبه اتساعا. ويا ما أعظم ما يتطلب الأدب الواسع اليوم من الأديب حتى يستحق أن يكون أديبا حقا. إن لكل شيء مادة – سنة الله في الكون. ومادة الأدب هي عصارة الثقافات الخاصة بأدبنا العربي، والعامة كالآداب عند غير العرب، فما أسعد الأدباء المثقفين ثقافة واسعة إن أتتهم الحظوة حسن الصوغ وسلامة الذوق وسلاسة الطبع وجمال الأسلوب وإصابة النظر، فإن صاحب هذه الحظوة خليق إن كان شاعرا ماهرا أن يكون من المتفوقين، وإن كان نقادة أن يصدر ويورد عن علم مكين ونظرات مصيبة.

النقطة الثانية:

أما شعر عيد العرش، فإنه لعمري لم يزل يتسامى من الأفق القريب، حتى حلق في اليوم على أفق يستوقف فيه الأبصار براعة وانسجاما، فدل على ما في المغرب من «نبوغ فطري»: كان كامنا حتى أتم له صاحب العرش المفدى فكهربت همته الأفكار، فإذا بها تشع بروائع خيالية، باهرة فجاءت أقوال ذلك اليوم ملء الأسماع، سكر الأذواق

لتعبيرها عما يخامر كل شعور، ويملأ كل فؤاد، فإذا سرنا على هذا الطريق في مثلنا العليا في الأدب متدرجين هكذا يوما فيوما، فعن قريب نقدم بين شعراء الأقطار العربية الشقيقة مفوهين أفذاذا لا يشق لهم غبار، أفلا تسمع ما يقوله المفوه الحلوي حين يصف احتفال الفاسيين بصاحب العرش والتفافهم حوله:

مولاي هذا شعبك الوافي علــــــى
قدم يطالع في سماك العـــــيدا
ألقــى عليــه مهابــة وجلالــــة
فمشى يجر من الفخار بـرودا
يبدي لـــك الحب الذي بادلتـــه
ويصوغه الشعراء فيك قصيـدا
ذكرت هذا الشعب رحلتك التـي
تركت صداها في القلوب بعيدا
لم ننسى يوما كالربيع نضـــــارة
أو تنسى فاس يومها المشـــهودا
غشي الربيـــع جنابها وغشيتهـــا
ومضى الربيع وما تزال حميـدا
حشدت لمقدمك الربيع شبابهـــا
وحبَا إليك شيوخها تمجيـــــدا
نشروا الورود عـــلى الرصيف ندية
وبودهم لو ينشرون خـــدودا

فمضى شاعرنا قدما ينثر علينا من ورود بيانه حتى أتم الوصف ووفاه حقه، وقد شاركه في هذا الوصف نفسه الشاعر الموهوب الصقلي إذ يقول :

يـا لفـاس غشـيتها والربيـع الـ
ـغض يغشى هضابها والنجـادا
جاءهـا قائـدا لموكبـك الفحـ
ـــم وما غير موكب العز قادا
بشرتهـا بـك النسـائم فاهتـا
جـت لرؤيـاك ترقـب الميعـادا
حشـدت شـعبها الـوافي وخفـت
لـك تزجـي القلـوب والاكبـادا
فتجـلى لهـا محيـاك يدنـو
كوكبـا تـر السـنا وقـادا
فتعـالى الهتـاف يقصـف كالرعـ
ـــد وتحتـد كالألهج احتـدادا

فمضى كذلك يصف موقف صاحب الجلالة وكيف يحيي شعبه ويحييه، وقلوبهم حوله مرفوفة وفرسه المطهم يتهادى كأنما يحس بما عليه من جلال الملك وبما حوله من روعة المقام. ففي وصف هذين الشاعرين يتجلى مقدار تفوق المغرب اليوم في هذا الفن، وكنه الإبداع الذي أملته روعة هذا اليوم على القرائح المتفجرة، وهو إبداع حام حوله شاعر سوس المبدع العثماني حيث يقول فيبين مصدر ذلك الإبداع حين يخاطب في قصيدته الجالس على العرش:

وحقيقـة الإبـداع أنـت وإنمـا
ذاك الصـدى رنـت بـه أقـلام
كـماذا تجـدد مبدعـا أي العـلا
فـترد معناهـا لـك الأنغـام
حسـب العـي إذ أراد القـول أن
يغـدو لـه بحياتـك الإلمـام
صفحـات مجـد ليس يعجـز ناظـرا
بينهـما نـثر معجـز ونظـام
إن قرأنهـا ففـاض شـعورنا
بروائـع خشـعت لهـا الأفهـام
في كل فاصلـة تمثـل بابـل
وبـكل قافيـة تسـيل مـدام
تتجـدد الأفـكار فينـا كلـما
مـرت بنـا في عرشـك الأعـوام
فتفيـض بالآيـات مـن أسرارهـا
فيفـض عنهـا في القلـوب حتـام

كذلك يعلن الشعر الحي بيننا اليوم أن مصدر ما نشاهده فيه من الإبداع إنما هو مستمد من العرش نفسه. فقد وجد القائلون مكان القول ذا سعة، فقالوا وأجادوا غاية الإجادة حتى أن الشاعر الروداني اللبق المحظوظ يستقل النظم على هذه القوافي المعهودة في أداء ما يجب للعرش فيتمنى لو انتظم له الشعر: النجوم والبدور أبياتا تكون الشموس قوافيها :

أمـولاي هـذا عيـد عرشـك قـد أتى
وقل لَنا فيه الكلام المنظمُ
نـود لـه أخـذ الشموس قوافيا
إلى كلـم فيـه بـدور وأنجمُ
ومـا هـي يـوم بـل كلام مقدس
نطالعه في الحول يوما فنعلمُ
يذكرنـا منـا بمـا نحـن أهلـه
ونستلهم التاريخ فيه فنلهمُ

وأما الشاعر الحي عبد القادر حسن نابغة مراكش الجديد قد انتثرت فيه المعاني من كل جهة على ليفة يراعه، فيصور كما يرسم الرسام البارع روضا أريضا تفتحت أزهاره وفاءت ظلاله، واطردت جداوله، فيسوق إلينا عواطف وأمالا نحس بها كلنا غاية الإحساس، ويجلو أمامنا حكما وآيات هي أسس الرقي وعناصر نهوض الأمم، فاسمعه إذ يقول في خطاب لعيد العرش محيي الآمال وباعث الهمم وموقظ الشعور :

يا يوم عيد العرش أنت لروحنا
قبس يزيد لهيبها إشعالا
نحيي بيومك لحظة علوية
تحيي القلوب وتنعش الآمالا
إنا لتأخذنا بيومك هزة
فنميد منها عزة وجلالا
فنعيش في ماض تعج سماؤه
بكواكب وبنجوم تتلألا
وإذا تملى الشعب من ماضيه
ثم مشى لغايته حثيثا مالا
ما سار شعب صادق في سيره
إلا وينصره القدير تعالى
ما المجد إلا الكد فلنأخذ به
حتى نرى الدنيا لنا إقبالا

ويقول في امتزاج العرش والشعب في ذلك اليوم أرواحا وأشباحا وآلاما وآمالا :

ما الملك إلا أن يكون كما نرى
ملك يريد وأمة تتعالى
وإذا يكون العرش حامل راية
فمن المروءة أن نموت نضالا

ويقول في أثر تعليم العرش في النشء :

من يغرس في النشء علما نافعا
يخلق شبابا طامحا فعالا
إن الشباب هو الحياة إذا يكن
لا خائرا فيها ولا مكسالا

لم يقتصر على الإشارة حتى عرض المثلثات وآثار الغبر :

وأعاد للأدب الرفيع حياته
فغدا يرف نضارة وجمالا
وإذا أصيب الشعب في آدابه
كانت خسارته أشد نكالا
قلم الأديب هو الذي يهب الحياة
لأمة ويصونها استقبالا

ويقول عند عرضه لتأثير شمائل العرش في إبداع القوافي :

توحي فنرقم بعض ما توحي به
وتعد فينا للنبوغ مجالا
فإذا ينال السبق منا قائل
فهي التي نالته لا من قالا

والقصيدة كلها زاخرة كما ترى، عواطف واندفاعات وضرب أمثال، فقد وفق شاعرنا حين صاغها ذلك الصوغ البديع فأفاض عليها من أفكاره، وحيوية شعوره، ما تكاد تنفرد به من بين قصائد هذه السنة.

هذه نظرات على بعض نواح مما أفلق فيه شعراؤنا، وإنني لأعلن بملء في، أنني راض بغالب ما يقولون، ومبتهج بجل ما يقدمون، وإنما العجب أن حظ القريض في هذه السنة إزاء العرش أوفر من حظ النثر، فقد تراءى مما قرأناه أن الناثرين – حتى الكتاب البارعين منهم – قد نكصوا قليلا عن المقام الذي عودونا أن نراهم فيه، فليت شعري ما السبب؟ ألكون المقام مقام إظهار العواطف والإحساسات وهذه بالشعر ألصق منها بالنثر، أم لإدراك الكتاب أن الآذان لا تتفتح كثيرا للنثر كما تتفتح للقوافي متى لزًا في قرن واحد، في ميدان واحد، وأيا كان فتلك حقيقة تراءت لنا فهل تراءت لغيرنا؟

النقطة الثالثة :

رأينا بعض نماذج مما سقناه من آثار نهضتنا الأدبية التي تتدفق أمواجها إلى الأمام، تعلوها مسحة من الإبتكار، وروعة من التحليق والتفوق، والواقع أصدق شاهد، والحقيقة تعلن بنفسها عن نفسها، والبيئة المغربية الآن خصوصا بين الشباب المشتغل بالأدب، أصبح يتكيف حولها جو يكون كالمصفاة التي يتميز بها الصيب من غيره (فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض)، وللرأي العام تأثير يتدرج تحته الأدب من الحسن إلى الأحسن على سنة النشوء الطبيعي، وهذا التأثير مصدره الوحيد من نظرات بعض أهل الفصاحة اللبقين اللهجين المتتبعين، فيشيدون، بمن يجيد تنشيطا للقرائح، وإلهابا للأفكار وتقديرا للنبوغ.

والإنتقاد – كما نرى – لازم أكيد، ما لازم سواء السبيل، يصدر عن علم ويورد عن احترام، لا يجرح عاطفة، ولا يمس كرامة، يقوم به المتشبعون بالفهم الممتاز وحسن الإختيار وروح الابتكار ودقة الملاحظة الذين كانوا يكرعون أزمنة طويلة من بحور الأدب المتنوعة، ومن مختلف الفنون التي لا يستكمل الفن إلا من تضلع منها، حتى يرهف الذوق السليم بطول المـران، وعمق النظر، وتعود التأني عند التفهم، فلا يرتجلون الفهم ولا يألفون الإعتساف برجل حنفاء، ولا اختزال النظر بعين حولاء، فينظر أحدهم فيها أمامه نظر الصيرفي الحاذق الماهر الذي لا تخدعه الألوان، ولا يستهويه طنين المنقود، ولا جدة الحديث ولا عتاقة القديم، ثم لا يؤدي الانتقاد المطلوب غاية الأداء إلا من تحلى بالإنصاف لنفسه ولغيره، وتحرى الحق كما يراه، من غير أن ننتظر منه عصمة لازمة، فقد يكبو الجواد (وكفى المرء أن تعد معايبه)، والذين تتوفر منهم هذه الشروط، غير قليلين عندنا، فبعضهم يبرز إلى الميدان أحيانا، فيشاهد كل المبصرين آثـار نقده الباهرة، وبعضهم ألف الإنكماش ويأنف من الظهور، أو لعله ما يزال يسود بين الناقدين والمنقودين من عدم النصفة، هو الحائل بينه وبين النزول إلى الميدان.

هذا نظرنا فيما هو الانتقاد وفي جدواه، نعلنه بصراحة لعله ينير السبيل، ويكون إلى إدراك كنه الانتقاد أهدى دليل، على أن هناك ظاهرة من شعراءنا تحملنا على أن نقول : أن التشجيع هو أفضل شاحذ، وأكبر حافز، فقد لمسنا مرارا من بعض الناشئة ركودا حين يحسون بميزان القسط يوضع، ثم لا نكاد نستنهضهم ليستوحوا أقلامهم ثانيا إلا بعد اللتي واللتيا. فيظهر الأولى للمنتصبين للانتقاد، أن لا ينقدوا إلا بمقدار، ريثما تزداد جذور نهضتنا المباركة رسوخا. على أن الإنتقاد ينبغي أن لا يفهم منه انه مقصور فقط على ذكر السقطات، والتنبيه على العورات، بل يجب أن يعلم أن من ابرز ماهيته الإشادة بالمحاسن، وإبرازها في أجلى مظاهرها، ثم إننا نرى في الأفق اليوم من المنتقدين طائفتين: أحداهما لا يتجاوز انتقادها ذلك الانتقاد التقليدي المطرد من عهد الآمدي والجرجاني والحاتمي ونظرائهم من الذين يجعلون من الشعر العربي بأسلوبه المعروف، وطابعه المألوف مجد عواليهم ومجرى سوابقهم، فمع هذه الطائفة كلامنا منذ اليوم، نعلن لها رأينا الخاص، وهي تعرف كما يعرف كل غيور يعتز بعروبته، أننا إذا كنا ندافع عن الطابع العربي في أدبنا، إنما نقصد بدلك حفظ مميز من مميزات العروبة، لا أننا نقصد الجمود وتحجير الواقع الواسع، فنتنكر للمعاني وللأخيلة التي تفد علينا من ناحية أجنبية، فإن هذا لا يقوله عاقل، فالمعنى والخيال اللذان عليهما يدور محور الأدب عالميان، كما أن العلم وآلة العمل عالميان. فكما أن هذان لا شرقيان ولا غربيان، وكما أن شعراء السكسونيين والجرمانيين والغاليين والروسيين والصينيين، إن فكروا في معنى أو خيال كما يفكر فيها العربي المبين، فيؤدون لقومهم بلسانهم وبطابع لغتهم، وأسلوب أدبهم ما فكروا فيه، فإنهم في بيئتهم من المقبولين، فكذلك العربي المبين، إذا اقتبس معنى من غيرنا، أو تحيل تخيلا أجنبيا عن بيئتنا ثم أداه إلينا بطابعنا، وبأسلوب أدبنا فانه عندنا من المقبولين أيضا.

فهذا هو الذي نقصده، ويقصده كل من يدافع عن حمى الأدب العربي والطائفة الأخرى هي التي لا ترى رأينا هذا، فتنتقد ما يقوله شعراؤنا انتقادا ينسف أدبنا من أصله، ثم تسوق إلينا كلاما غير منتظم برطانة لا نفهمها، ولا نتذوقه أمشاجها، ولا نستسيغ تعابيرها، من مباذل لا تمت إلى العربية إلا بما يمت طيلسان ابن حرب إلى حلة عطارد، فلا نقول لهذه الطائفة إلا سلاما سلاما، فما بيننا وبينهم كلام، فلها دينها ولنا ديننا، وإنا وأياكم لعلى هدى أو ضلال مبين.

وبعد كل هذا فإننا لا نـزال نحس وإن تقدمنا ما تقدمنا، أن بيننا وبين الغاية المنشودة مسافات، ولكن ذلك لا يؤدينا إلى أن نصفع شعراءنا ونلقمهم الأحجار؟ فلنشجعهم ولننتظر بهم الترقي الطبيعي شيئا فشيئا، فربما لا يمضي إلا القليل حتى نرى كل الأماني تامة مستوفاة تحت أعيننا، وكل المعاني والأخيلة التي استهوت المستغربين مجلوة كالعرائس في مصارف لغتنا، مطبوعا عليها بطابع أدبنا، فإذ ذاك نتقدم إلى هذه الطائفة الثانية بتلك البراهين الدامغة ليهلك من هلك عن بينة ويحيى من حيي عن بينة.

أما مقاييس الانتقاد فإنها ترجع في نظرنا إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول:

ما محوره القواعد المسطرة في الفنون مما لا يمكن أن يختلف فيه إثنان يعرفان تلك العلوم. فمن قيل له استعملت الرؤيا في موضع الرؤية، أو جزمت بإذا ولا يجزم بها في الكلام الفصيح، أو استعملت في مصدر ماع ونضج، الميوعة والنضوج، وفي جمع فخور وبائس ونية وثمل وسوداء، فخورون وبؤساء ونوايا وثمالى وسوداوات، أو قلت له : هذا البيت غير موزون، أو خالفت قواعد البيان، فقدمت المسند في موضع التأخير، أو أخرت المسند إليه في موضع التقديم، أو وصلت في محل الفصل، أو فصلت في محل الوصل، أو هذا التشبيه فاسد، أو لم يأت هذا المجاز أو هذه الكناية على المهيع المقرر. من انتقده منتقد في مثل هذا، فليس عليه إلا أن يقبل الحق ويكون عمريا في قوله: رحم الله من أهدى إلى عيوبي. فإن كابر بعد أن تبين له الحق، فلم يزدد بذلك إلا وصمة أخرى أعظم وأشنع. وهل يطمح الأديب أن يطل على الناس من قمة الإجادة، إلا إذا كان إتقان كل هذا ممتزجا بأنفاسه؟ وكذلك هل يؤدي المنتقد ما عليه إن انتصب لوظيفة الانتقاد، إلا إذا درس هذه الفنون المحتاج إليها غاية الدراسة؟ فقد يتجاوز عن هفوة الشاعر، ولكن أنى يتجاوز عن هفوة الناقد. ومن هنا يعلم أن من شروط المنتصب للإنتقاد: التوسع التام حتى ليكون أوسع دائرة من المنقودين. فهذه الميزة من إتقان الفنون، ربما لا تعتبر أصالة من الشاعر لأنها الروح التي تخامرنا من الشاعر، فإذا بنا كمن يتكهرب من سلك على غفل، ليس أصلها إتقان الفنون، وإنما هي وراء الألفاظ والأوزان.

إذا لم تشاهد غير حسن شياتها
وأعضاءها فالحسن عنك مغيب

القسم الثاني :

ما يرجع للذوق السليم فقط: حتى لو اجتمعت جماعة من أرباب الفن لاجتمعوا على شيء، ثم لا مستند لهم إلا الذوق فقط، وما حداهم إلى ذلك ووجههم تلك الوجهة المتوحدة إلا الدراسة الواسعة التي اشتركوا فيها حتى يكيف ذوقهم السليم، فما يذوقه الذائقون ثم لا يكاد احدهم يعبر عما بذوقه إلا تمثيلا وتخيلا. فخذ إليك أدوات القسم: والله، تالله، بالله، فإنها متساوية في أداء المعنى المراد، ثم اقرأ هذا الشطر لمحمد بن هانئ الأندلسي وهو يخاطب حبيبته، ويصف حور عينيها:

(تالله ما يكفهم كحلوك)

تجد أن التاء هنا أحلى من الباء والواو، وتأمل أيضا في كلمات لا تستساغ في الشعر وان كانت فصيحة، تجدها أحيانا قد تكون مقبولة فلفظة (أيضا) كلمة مبتذلة لا تكون في الشعر الحي، لكنها قد تأتي مكينة رصينة في بعض الأبيات، كما قال بعضهم في قاض جائر:

ذبحت بغير سكين وإنما
لنرجو الذبح بالسكين أيضا.

ومن هذا القسم : التعابير التي تختلف باختلاف البيانات، فينبغي للأديب أن لا يستعمل في كل بيئة وفي كل عصر إلا المقبول الذي تستسيغه الأذواق. فان استعمل تعبير بيئة أخرى، فعلى المنتقد أن يأخذ بتلابيبه، كمن أراد أن يوالي على الناس مقالات مسجوعة، فإن ذلك انطوى زمانه، وذهب الذين لا يرون الإجادة إلا في السجع.

ومن هذا القسم أيضا التفرقة بين الكلمات الحوشية وغير الحوشية فليس كل ما يجهله بعض الناس حوشيا، ولا كل ما يعرفه كثير من الناس مأنوسا، فهيهات أن يعرف ذلك إلا بكثرة الممارسة والمثاقفة وكثرة المطالعة، ومعرفة ما ينبغي أن يروج، ليعرف ككثير من الكلمات العربية التي يحاول إحياءها اليوم من رموس القواميس بالترويج، لتوسيع دائرة التعبير العربي كما اتسعت دائرات التعابير في الألسن الأخرى التي سبقت اللسان العربي - وأسفاه - أشواطا. وكل هذا يحتاج إليه في معرفة الحوشي من غيره، وهيهات أن ينفذ في كل هذا - عن جدارة - إلا من توفرت فيه شروط المنتقد. والتخريج هو روح هذا القسم، فكل من لم يتخرج بأساتذة متمكنين من الفن، فإنما يخبط خبط عشواء، تشتبه حواليه الطرق، ويحسب التكحل في العينين كحلا أو يحسب الشحم فيمن شحمه ورم.

القسم الثالث:

هو المتشابه الذي تختلف فيه الأذواق، ولا يكاد المستولون على ناصية الفن يجمعون فيه على شيء، فليحتفظ فيه كل واحد بذوقه الخاص، ومن أمثلة ذلك المقابلة بين هذين البيتين:

هـو البـين لا يقوى على حمله القلب
ففي موقف التوديع يفتضح الصب
كل شـــيء يطـــاق إلا الـــوداع
صدمـــة في القلوب لا تستطـــاع

فان قدرنا أن احد هذين البيتين لم يؤخذ من الأخر، وأردنا أن نفاضل بينهما، فما هو الأفضل منهما؟ فقد حضرت مجلسا تشاجر فيه الحاضرون حول ذلك، فالذين يفضلون البيت الأول، يصمون الثاني بعدم الحلاوة، وبرفع المستثنى بعد كلام تام موجب، والذين يفضلون الثاني، ينتقدون لفظة الافتضاح بالابتذال في البيت الأول، ويجيبون عن رفع ذلك المستثنى بأنه يسع قائل هذا البيت ما وسع الآية الكريمة (قل لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا)، ومما وسع ابن الخطيب في قوله في مطلع قصيدته الرائية المشهورة.

ســـلا هل لدينا من مخبـرة ذكر
وهل اعشـب الوادي ونم به الزهر
وهـل باكر الوسـمي ربعا عـلى اللوى
عفا آيــه إلا التوهـــم والذكـــر

والحقيقة أن البيتين جيدان معا، إلا أن الأول يفضل برقة الأسلوب والثاني بمثابة التعبير، وكلا النقدين فيه ما فيه، وأمثلة هذا القسم كثيرة، ولا تكاد تخلو أبيات قليلة فضلا عن القصيدة من أمثلته، والمنتقد الذي يريد أن يلزم ذوقه الخاص الناس أجمعين في مثل هذا القسم مشتط فيها يريد.

* * *

وبعد، فإن الإنتقاد سهل حتى من الشادين في الأدب، ولكن الصعب الإيراد والإصدار عن علم وبرهان ساطع، ليكتسي الانتقاد حلة عملية مقبولة، فإن زلة المنتقد يضرب بها الطبل - كما يقولون في زلة العالم - والأفضل لمن هيأت له الظروف أن يكون منتقدا أن يكثر من التوقف، فلا يقدم حتى يستبين الحق كالشمس في رابعة النهار، ويجتهد أن يدرأ الحدود بالشبهات كما يقول إخواننا الفقهاء، فمتى أمكن أن يحكم بسلامة تعبير، فذلك أولى، حتى إذا انتهكت حرمة الأدب، ورأى الفساد يدب إلى العربية، فهناك يسل سيفه، ثم لا تأخذه في الله لومة لائم، فمن لا يتصف بهذا الوصف، فسرعان ما يقع في الخطل.

فهذا بعض المصريين، انتقد على شوقي قوله:

خدعوها بقولهم حسناء   والغواني يغرهن الثناء

يقول إن الغانية هي البارعة الحسن حتى استغنت عن الحلي بجمالها فما كانت كذلك، فكيف تخدع بوصفها بالحسن، والحسن تعرفه غاية المعرفة من نفسها، فلا يكون المقصود حينئذ، إلا أن المخدوعة غير حسناء، وإنما الذين وصفوها بالحسن هم الذين خدعوها حتى تكبرت وتاهت على عشاقها بالحسن الذي زعمه لها خادعوها، ثم قال: وقد فرع على هذا المعنى، إن الأولى لشوقي أن يقول (والجواري يغرهن الثناء) أو (والنساء يغرهن الثناء)، أو ما أشبه ذلك، هذا ما قال، وحكم بخطإ شوقي حكما مسمطا، ونرى نحن أن الغاية هنا ليس المقصود بها ذلك المعنى الحقيقي، بل مطلق امرأة، ولو لم يكن لها إلا مسحة قليلة من جمال، فيكون لشوقي أن يقصد هذا، كما أن كل السامعين للبيت شرقا وغربا، لا يفهمون إلا هذا، وهو المتبادر من فحوى الكلام، وقرينة المجاز موجودة، فبأي حجة أم بأي برهان نحكم بخطإ شوقي حكما مسمطا؟ وما أكثر أمثال هذه الانتقادات المنهارة التي لا تؤسس إلا على أسس من رمال، فليتعظ بذلك المنتقدون، وليتقوا الله في بنات الذين يشعرون، ونعوذ بالله من كل قوم لا يشعرون.

- رسالة المغرب ع 49 س 9 / الاثنين 25 ربيع1 1369 1949 - 13 فبراير 1950
- رسالة المغرب ع 50 س 9 / الاثنين 02 جمادى1 20 - 1369 I فبراير 1950
- رسالة المغرب ع 49 س 9 / الاثنين 25 ربيع2 1369 13 - II فبراير 1950



من غرفة التحرير

يحيى بن الوليد

في الحاجة إلى الأنثروبولوجيا...

نقرأ في "مصطلحات المجمع اللغوي العلمية": "الأكاديميا هي الهيئة التي يوكل إليها بحث قضايا العلوم والفنون والآداب، وهي تتألف من كبار المختصّين" (مجلد 13، السنة 1971، ص39). ومعنى ذلك أن الأكاديميا تشمل قطاعات متباعدة وذات صلة وطيدة بالمجتمعات. غير أن هذه الأكاديميا ليست مستقرّة أو على حال واحدة، وقبل ذلك فهي تتمظهر من خلال نزعات وتوجّهات تظهر وتختفي "ليس اعتمادا على صلاحية ادعاءاتها، ولا على قيمة مقترحاتها، بل لعلاقات تربطها مع البيئة الاجتماعية والسياسية" حسب البريطاني تيرنس هوكس. وذلك حتى تتوافق مع ديناميّة التغييرات الاجتماعية واسعة المدى ومتعددة الأبعاد، وحتى تعمل على إحداثها أيضا؛ وبخاصة في زمننا هذا الذي يتميّز بالتغيير الاجتماعي السريع والجذري، وكذلك تغوّل التقنية فيه على نحو غير مسبوق.

غير أن ما سلف لا يعفي الأكاديميا من الخضوع لـ"المنطق ونسق المفاهيم" بالتعبير الجامع للمؤرّخ المفكر ودارس المفاهيم عبد الله العروي، مثلما لا يعفي من اللغة المفهومية المسكوبة في عمق التحليل وعمق الطرح الأكاديمي في آن واحد تلافيا لما يمكن الاصطلاح عليه بالإحالة الأكاديمية الصنمية والساكنة. وهو ما يحرّر من السقوط في الأكاديميا الجامدة أو "الأكاديميا الضارّة" كما ينعتها التقليد الأنكلوساكسوني الذي كان أكثر تأكيدا على الصورة السيئة التي ارتسمت بخصوص الأكاديميا ـ والأكاديميين ـ في الأذهان. تلك الأكاديميا المعزولة عن مشكلات المجتمعات والثقافات والعصر، وتلك الأكاديميا التي يتحوّل فيها الأكاديمي إلى مجرد موظّف أو خبير أو مستشار. لذلك كان "الانهيار الأكاديمي" عاملا لمزيد من التفكير في ضرورة الأكاديميا وتوفير سبل تدخّل الأكاديميين من موقع المسافة والتحليل... والكتابة أيضا.

ويبرز الطرح الأكاديمي، بأكثر من معنى، في العلوم الاجتماعية من منظور تكاملها وفي المدار ذاته الذي لا يحول دون التركيز على ثقل هذا الحقل أو ذاك. ومن ثمّ الأهمية البالغة للأنثروبولوجيا سواء في حضورها المستقل أو في ارتباطها بحقول معرفية أخرى حتى لا نركّز فقط على التاريخ من منظور تقاسم المعارف بين الخطاب التاريخي والخطاب الأنثروبولوجي. ومن ثمّ كذلك الأهمية البالغة للأنثروبولوجيا بالنسبة للمغرب... مجتمعا وتاريخا وثقافة وأفقا للتفكير أيضا بالتعبير المتداول لعبد الكبير الخطيبي.

أجل ما تزال، وفي الحال المغربية (المتميّزة بخواص متعينة؛ للمناسبة)، المواضيع الأثيرة للأنثروبولوجيا واردة وقائمة، تلك المواضيع القائمة على أرض الواقع والمبثية في العلوم الاجتماعية في آن واحد مواضيع من مثل الأسواق والزوايا والطقوس والمواسم والجسد والقبيلة والأحزاب والمخزن والسلطة... وهي مواضيع لا نعدم بصددها أبحاثا موضوعة ومونوغرافيات مهمة، ارتبطت بالمرحلة الكولونيالية وأسهم فيها أجانب في الأغلب الأعم

أجل ما يزال مأخذ "أنثربولوجيّون بدون مدن" من أكبر التحدّيات التي تواجه الأنثروبولوجي المحلي أو الأهلي في ترجمة أخـرى، وذلك كلّه في دلالة على استمرارية الأنثروبولوجيا التقليدية بمواضيعها المتكرّرة لحد الملل كما ورد في التقرير الجديد الصادر عن مجلس العلوم الاجتماعية حول واقع العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجيا وعلم النفس الاجتماعي في العالم العربي خلال الفترة الممتدة بين 2000 و2016 والذي أعدّه الأنثروبولوجي المغربي عبد الله حمودي. ومن ثمّ الحاجة للأنثروبولوجيا بفهم آخر، وبخاصة من ناحية جملة من المتغيرات التي أخذت تتمظهر أو تمارس من "الأسفل إلى الأسفل" في العشوائيات والأحياء والأحياء الهامشية والمدن المنذورة للتمدين المنفلت ما لم نقل وحش التجريف الجارف ومع ما يكشف ذلك من أشكال من السلوك والرموز والتدافع، وعلى النحو الذي يكشف أيضا عن أشكال من الهجنة والخلائط والانفلات القيمي... ممّا كان له تأثير على المعايير الكبرى الناظمة للمجتمع. وعندما ألحّ عبد الله الحمودي على أن التاريخ يبحث عن نفسه كذلك في الجزئيات، وكل تاريخ قابل للتناثر والتشتت"، فإنه كان، في الوقت ذاته، يصدر عن موقف أنثروبولوجي.

لسنا، هنا، بصدد استعراض مواضيع الأنثربولوجيا بقدر ما نحن بصدد التأكيد على أشكال من الأنساق الثقافية، من الكبرى والفرعية، المفترسة للمجتمع دونما إيلاء أهمية تحليلية تذكر بالنسبة لها، ودون أن يكون في نيتنا أيضا أن نجعل الأنثروبولوجيا أو العلوم الاجتماعية بعامة رديفا للتعاطي مع المواضيع الدرامية بحيث لا نقرن المرأة إلا بالطلاق والشباب بالعنف والدين أو التدين بالإرهاب.

ومن ثم لا اعتراض على الأنثروبولوجيا بدليل أنها ترتبط بالتخلف بل تزيد في تكريس هذا التخلف كما في بعض السجالات (الجانبية) التي ما تزال قائمة حتى الآن. وكم كان الكاتب محمد شكري قاسيا مع الكاتب الأمريكي بول بولز بعد أن استقرّ شكري على أن بولز يتعاطى مع المغاربة باعتبارهم "قرودا". ودون أن يشير إلى الخلفية الأنثروبولوجية الأمريكية التي أفاد منها بول بولز في هذا السياق وهو يدوّن ما يريد سماعه من رواة طنجة الأميّين أو وهو يجمع ويسجّل الموسيقى التقليدية بالمغرب؛ ودون أن يفيد ذلك أن الطريق كان سالكا بالنسبة له. وهو ما أدركه العروي من قبل؛ بل انتقد عليه بول بولز، أو "باولز" كما يكتبه، وبقسوة... بحجة أن الصور التي يرسمها "تسطّح المرء وتردّه قسرا إلى مستواه الفلكلوري".

ومن قبل كان البعض قد رأوا في "تخصّص" باحثين من المغاربة في الأنثروبولوجيا نوعا من "الخيانة" أو نوعا من "العمالة للاستعمار". والموقف من الأنثروبولوجيا، الرافض لها، لم يكن وقفا على المغاربة فقط، أو حتى العرب، وإنما كان موقفا يلقي بظلاله في العالم الثالث ككل. يقول جيرار لكليرك، في كتابه "الأنثروبولوجيا والاستعمار"، موضّحا الفكرة: "لقد جوبهت [أي الأنثروبولوجيا] بمعارضة من العالم الثالث ومن العلوم الرديفة؛ لذلك ربّما كان علينا أن نترك الساحة لعلوم أخرى، كعلم الاجتماع أو التاريخ، أو الاقتصاد السياسي، وربما أيضا "لمغامرات فلسفية" جديدة".

موضوع الاستعمار، في حال الأنثروبولوجيا، وارد وقائم، وكون أن هذه الأخيرة كانت تتصدّر العلوم الاجتماعية والآداب... وارد أيضا. وكما أن التداخل بين المعرفة والسلطة، وبالتالي خدمة الهدف العام المتمثّـل في الاستعمار أو الكولونيالية حتى نشرك الجانب النفسي والثقافي في مخلفات الاستعمار، وارد. بل إن ارتباط الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا بضباط عسكريين... وارد. غير أن الاعتراض، هنا، والمعكوس هذه المرة، وارد أيضا. وهو ما يلخّصه عبد الله العروي قائلا في كتابه "تاريخ المغرب": من نبش عن أقدم تقاليدنا، مدوّنة كانت أو شفوية، بهمة ومثابرة، مثل بعض ضباط الجيش الفرنسي؟ ولولا عملهم ذاك لاندثرت اليوم تلك التقاليد" (ص652).

ومعنى ذلك أن الأنثروبولوجيا، حتى وإن كانت مرتهنة لأطراف محدّدة وبدءا من التمويل إلى خدمة الأطراف ذاتها، فإن أفضالها لا تنكر. وقبل ذلك لا ينبغي توحيد النظرة للغرب، إذ ثمة "الغرب الإداري" الذي لا ينبغي تلخيص الغرب بأكمله فيه. وهو ما لفت الانتباه إليه الأكاديمي الأمريكي والمفكر الفلسطيني إدوارد سعيد صاحب الكتاب الأشهر في هـذا المجال؛ وهـو كتاب "الاستشراق" ثمّ كتاب "الثقافة والإمبريالية" (1993).

وفي مراجعة أخيرة لموضوع الأنثروبولوجيا، من حيث النشأة والتطوّر، في كتاب "حقل علمي واحد وأربع مدارس: أنثروبولوجيا بريطانية وألمانية وفرنسية وأميركية" لمؤلفيه بارث وآخرون، يبدو جليا مدى ضرورة التخلص من الفكرة النمطية التي تربط نشوء وتطور الأنثروبولوجيا بالاستعمار. وحتى إن كانت المراجعة تقرّ بارتباط الأنثروبولوجيا بالاستعمار بلوازمه العريضة على نحو ما هي متمثلة في الاستغلال والاستنزاف والعنصرية... فإن الكثير من الأنثروبولوجيين لم يرتهنوا لخدمة الاستعمار. وفي سياق قراءة مقتضبة للكتاب نفسه، بعنوان "دفاعا عن الأنثروبولوجيا"، يذكرنا الباحث ساري حفني بتبني الجمعية الأميركية للأنثروبولوجيا حملة المقاطعة الأكاديمية للمؤسسات الإسرائيلية (BDS).

فنقد الأنثروبولوجيا ينبغي أن يكون مؤسّسا له، وأن يكون بمرجعية كما في حال عبد الله العروي حتى وإن كان هذا الأخير يحتقر الأنثروبولوجيا كما أوضحنا في كتابنا الأخير عنه "عبد الله العروي ــ المؤرّخ والنقد الثقافي" (2019)، أو ينبغي أن يكون هذا النقد من داخل الحقل ذاته كما ما يمكن الاطلاع على ذلك لدى عبد الله الحمودي في كتيبه الموسوم بـ"في إعادة صياغة الأنثروبولوجيا" (2010)، في دلالة على نوع من "الموقف" الذي يسعى صاحبه إلى التأكيد عليه ضمن النقاش الأنثروبولوجي. وهذا الكتيب لم يأت إلا بعد أن صاغ حمودي مجموعة من الأعمال الأنثروبولوجية التي تعد الآن مرجعا أساسيا وسواء في مجال البحث الأنثروبولوجي بالمغرب أو خارجه. ودونما تغافل عن الكتاب المفيد للباحث الأنثروبولوجي حسن رشيق وهو بعنوان " كتابه "القريب والبعيد ــ مائة عام من الأنثروبولوجيا بالمغرب" (2012) الذي ركّز فيه على الأعمال المهمة والتأسيسية التي كتبها الأنثروبولوجيون الأجانب عن المغرب ما بين 1880 و1980، ما دام أن أقدم كتاب بهذا الصدد يعود نشره إلى العام . وكما1884 قلنا في خلاصة مراجعة مطوّلة للكتاب (القريب والبعيد ــ مائة عام من الأنثروبولوجيا بالمغرب/ مجلة "عمران"، العدد 8، 2015، صص159 ــ 166): لا يمكن للباحثين في الأنثروبولوجيا والنقد الثقافي، وغير ذلك من الفروع والتخصصات المعرفية، الاستغناء عنه. ولا نجد ما أهو أدق من توصيفه بـ"القراءة النبيهة والمقرّبة" لقرن من الأنثروبولوجيا بالمغرب. إضافة إلى أن الكتاب، بخلفيته المنتظمة في "علم اجتماع المعرفة"، من الكتب الداعمة لما يصطلح عليه بـ"البنيات التحية" في دنيا البحث الفاتنة في العلوم الاجتماعية. هذا وإن كان ينبغي التفكير في أعمال أخرى سعت إلى الانخراط في الموضوع ذاته وسواء من منظور "التأريخ النقدي" أو من منظور "إعادة الصياغة".

من المفيد التمييز في سجّل أعمال الأنثروبولوجيين الأجانب، بل الإفادة من بعضها، بخاصة إذا ما ذكّرنا بما أنفقوه من سنوات في مجال البحث. واللافت إقدام بعضهم على تعلم اللهجات التي هي موضوع البحث، عكس المغاربة كما نقرأ في كتاب "الأنثروبولوجيا في الوطن العربي" (أبو بكر باقادر وحسن رشيق) (ص198). وهوية الباحث الأجنبي مطروحة للبحث، لكن من خارج "التعارض المسبق" و"وهم الألفة مع الثقافة المحلية".

ومؤسف أن تعرف أعمال أنثروبولوجية أمريكية وبريطانية، وتأسيسية للمناسبة، طريقها إلى الترجمة الفرنسية دون أن تترجم إلى اللغة العربية ما دام أنها تجعل من المغرب موضوعا لها. ويمكن التذكير، هنا، بكتاب "بزار صفرو" للأنثروبولوجي الأمريكي غليفورت غيرتز، وكذلك كتاب "صلحاء الأطلس" لإرنست غيلنر الذي انتقده ــ بقسوة ــ إدوارد سعيد.

أهمية الأنثروبولوجيا واردة بالنسبة لما يصطلح عليه بلغة زمتننا بـ"النقد الثقافي" الذي عرف انتشارا كبيرا في العالم والذي نصدر عنه في هذا المقال. وهذا النقد، هنا، بخلفيته اليسارية والديمقراطية بالنظر لأخذه بأشكال من "التمثيل" ودونما تمييز تراتبي أو هيراركلي بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. فلا يمكن نكران الأنثروبولوجيا ضمن خليط النظريات والمعارف التي أسهمت في هذا النقد. وكما يقول عبد الله الغذامي (وهـو من بين المؤسّسين للنقد الثقافي في العالم العربي من خلال كتابه "النقد الثقافي): "الأنثروبولوجيا الحديثة أسهمت في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل، حسب ادعاء المركزية الثقافية" (ص41).

فلا ينبغي أن نصدر عن خلفية سياسية، وحتى أخلاقية، في الحكم على الأنثروبولوجيا... لأن حكما من هذا النوع يغيّب المكوّن الأكاديمي وهو أساسي في الأنثروبولوجيا. وهو ما لا يكترث أو الأحرى يغيب عن الدوغمائيين المتخشّبين. ولا نجد ما هو أجمل من عبارة البروفيسور الأمريكي راسل جاكوبي التي تقول: "المشكلة ليست في ابتذال الموضوع، ولكن في ابتذال التحليل". وبالجملة فوضع حقل الأنثروبولوجيا بالمغرب لا يبعث على التفاؤل المعرفي ولا من ناحية تشكيك الدوغمائيين فقط، وإنما من ناحية ارتياب النخبة المفكرة فيها أيضا.